Niveau(x) d'enseignement: 0 Numéro ISN : 9530
Centre d'intérêt: 815

Dorais, Sophie.

Etude de pertinence sur les besoins de formation en chanson populaire : rapport final / réalisé par Sophie Dorais, Micheline Gobeille, Sylvain Lelièvre. -- Montréal : Direction générale de l'enseignement collégial, Service des programmes, 1987.
v, 78 f. ; 28 cm.

Bibliogr. : f. 76-78.

Vedette(s)-secondaire(s): Gobeille, Micheline • Lelièvre, Sylvain • Québec (Province). Direction générale de l'enseignement collégial. Service des programmes

Descripteur(s): Musique • Besoins de formation • Programme de formation • Questionnaire

Identificateur(s) de sujet: Chanson populaire

Le but de cette étude est de définir les besoins de formation liés à l'exercice des métiers d'auteur, de compositeur ou d'interprète de chanson. Pour ce faire, on procède initialement à l'analyse descriptive du secteur. On observe le fonctionnement, l'articulation interne du secteur de la chanson populaire afin d'identifier les facteurs auxquels les artistes sont soumis dans l'exercice de leur métier. Par la suite, on fait l'analyse descriptive des populations: on trace un portrait actuel des auteurs, compositeurs et interprètes au moyen d'un questionnaire complété par 103 individus (taux de réponse de 41%) reliés directement à l'exercice du métier de la chanson populaire. Enfin, on analyse les besoins de formation en établissant le lien entre, d'une part, les tâches propres à chacune des fonctions de base (auteur, compositeur et interprète) et, d'autre part, les compétences et les habiletés requises pour l'exécution de ces tâches.

Type de document:

CENTRE DE DOCUMENTATION COLLÉGIALE
1111, rue Lapierre
LASALLE (Québec)
H8N 2J4

DIRECTION GENERALE DE L'ENSEIGNEMENT COLLEGIAL

SERVICE DES PROGRAMMES

9530

ETUDE DE PERTINENCE
SUR LES BESOINS DE FORMATION
EN CHANSON POPULAIRE

réalisée par

Sophie Dorais
Collège André-Laurendeau

Micheline Gobeille
Collège Lionel-Groulx

Sylvain Lelièvre
Collège de Maisonneuve

Rapport final
Montréal, le 15 décembre 1987

1630-1

DIRECTION GENERALE DE L'ENSEIGNEMENT COLLEGIAL

SERVICE DES PROGRAMMES

ETUDE DE PERTINENCE

SUR LES BESOINS DE FORMATION

EN CHANSON POPULAIRE

réalisée par

Sophie Dorais
Collège André-Laurendeau

Micheline Gobeille
Collège Lionel-Groulx

Sylvain Lelièvre
Collège de Maisonneuve

Rapport final
Montréal, le 15 décembre 1987

Remerciements

Au terme de cette étude, nous tenons à remercier d'abord le Service des programmes de la Direction générale de l'enseignement collégial, qui par ses subventions a rendu possible la réalisation du projet. Nous tenons à saluer également les nombreuses personnes qui nous ont prêté leur concours.

Du milieu artistique, nous remercions tout spécialement les artistes, les professionnels de même que les répondants d'organismes que nous avons sollicités personnellement ou par le biais de l'enquête. Nous leur devons la matière première de cette étude.

Nous tenons également à souligner l'encadrement et le soutien du Cégep André-Laurendeau, du Collège Lionel-Groulx, notamment de monsieur Robert Quesnel responsable des services de Psychologie et de recherche, et enfin du Collège de Maisonneuve, particulièrement de monsieur Ulric Aylwin, directeur du service de Développement pédagogique.

ETUDE DE PERTINENCE . CHANSON POPULAIRE

Table des matières

Remerciements

Table des matières

Chapitre 1. INTRODUCTION 1

Chapitre 2. ANALYSE DESCRIPTIVE DU SECTEUR 3

2.1. Inventaire et description des organismes 3

2.1.1. Méthodologie 3

2.1.2. Inventaire des organismes 3

2.1.3. Analyse des organismes 5

A) Les sociétés d'auteurs 5

B) Les syndicats professionnels 7

C) Les associations de producteurs 8

D) Les concours de chansons 8

E) Les Conseils régionaux de la culture 9

2.1.4. Conclusion 9

2.2. Les fonctions de travail rattachées au secteur 11

2.2.1. Méthodologie 11

2.2.2. Présentation des résultats 13

2.2.3. Conclusion 18

2.2.4. Graphique des relations entre les fonctions 19

Chapitre 3. ANALYSE DESCRIPTIVE DES POPULATIONS 22

3.1. Analyse descriptive de la population en exercice

3.1.1. Méthodologie 23

A) Echantillonage 23

B) Construction du questionnaire 23

C) Déroulement de l'enquête 24

3.1.2. Analyse des résultats 25

A) Renseignements généraux 25

B) Fonctions de travail 25

C) Question contractuelles 25

D) Longévité professionnelle et revenus 26

E) Investissements 27

F) Formation et perfectionnement 27

G) Profil des auteurs et des compositeurs 28

H) Profil de l'interprète 29

3.2. Analyse descriptive de la population en début d'exercice 31

3.2.1. Méthodologie 31

A) Echantillonage 31

B) Construction du questionnaire 32

C) Déroulement de l'enquête 32

3.2.2 Analyse des résultats 33

A) Renseignements généreux 33

B) Fonctions de travail 33

C) Questions contractuelles 34

D) Expérience et revenus 34

E) Investissements 35

F) Formation et perfectionnement 35

G) Profil des auteurs et des compositeurs 37

H) Profil de l'interprète 37

3.3. Conclusion sur l'analyse descriptive des populations 38

Chapitre 4. ANALYSE DES FONCTIONS DE TRAVAIL: LES BESOINS DE FORMATION 39

4.1 Les tâches 39

4.1.1 Méthodologie 39

4.1.2 Présentation des résultats 41

A) Inventaire des tâches: auteur-parolier 42

B) Inventaire des tâches: compositeur 43

C) Inventaire des tâches: interprète 44

4.1.3 Analyse des résultats 46

B) Les tâches de l'auteur et du compositeur 47

B) Les tâches de l'interprète 47

4.1.4. Conclusion 48

4.2. Les connaissances et les habiletés 49

4.2.1. Méthodologie 49

A) Sélection des experts 49

B) Déroulement des groupes de tâches 51

4.2.2. Présentation des résultats 52

4.2.2.1. Les connaissances et les habiletés des auteurs 54

4.2.2.2. Les connaissances et les habiletés des compositeurs 57

4.2.2.2. Les connaissances et les habiletés des interprètes 60

4.2.3. Analyse des résultats 63

A) Culture générale 63

B) Culture artistique 63

C) Culture chansonnière 64

D) Connaissance de la langue 64

E) Techniques d'écriture 65

EE) Techniques de composition 66

F) Connaissances musicales 67

FF) Connaissances musicales et vocales 67

G) Production 68

GG) Production/représentation 68

H) Diffusion 69

I) Gestion 69

J) Développement personnel 70

L) Maîtrise d'un instrument 70

M) Techniques vocales 71

N) L'art de l'interprétation 71

4.2.4 Conclusion 72

Chapitre 5. CONCLUSION GENERALE 73

Chapitre 6. BIBLIOGRAPHIE 76

LE CAHIER DES ANNEXES

1. INTRODUCTION

Cette étude de pertinence porte sur *les besoins de formation liés à l'exercice des métiers d'auteur, de compositeur ou d'interprète de chanson.*

Une première caractéristique de cette étude tient dans le fait qu'elle ne concerne pas qu'une seule fonction de travail, mais bien trois fonctions: auteur, compositeur, et interprète. Conséquemment, selon les combinaisons possibles, les résultats de l'étude s'appliquent ultimement à sept (7) fonctions.

Une deuxième caractéristique vient du fait que l'analyse du secteur de la chanson doit être abordée différemment de l'analyse de secteurs plus traditionnels de l'industrie. La principale différence tient dans la double nature de la chanson: d'abord un produit symbolique, archaïque, la chanson en elle-même et, par extension, son interprétation; d'autre part le produit concret, tangible, qui repose sur un support tel le disque. C'est le produit concret qui a permis à la chanson de se créer une structure industrielle.

Lorsque l'on parle de produit symbolique on ne peut plus faire référence aux notions qui appartiennent fondamentalement à l'industrie. Par exemple, on ne peut parler de productivité pour la chanson; l'évolution technologique n'influence pas le développement de l'idée dans l'écriture des paroles ni la création du thème musical, non plus qu'elle ne rend l'interprétation d'une chanson plus émouvante. La représentation d'un spectacle sur scène est aussi un produit symbolique parce qu'elle est éphémère et intangible, le produit sera chaque fois différent. Néanmoins, on doit tenir compte des nouvelles technologies dans ce qu'elleS ont révolutionné les modes de production, notamment du disque.

Une troisième caractéristique tient dans la cueillette de données car, dans le cas de la chanson, on ne peut pas se rendre sur les lieux de travail d'un artiste afin de définir et généraliser le cadre où s'exerce ce métier. On ne peut pas non plus s'adresser simplement aux employeurs pour connaître les tâches et les exigences propres à une fonction de travail car, le plus souvent, l'artiste de la chanson est son propre employeur, son propre producteur, d'où autant d'employeurs que d'artistes. Encore plus, dans le cas de l'interprète qui, dans sa manifestation même, est son propre produit.

La quatrième caractéristique tient dans ce que l'analyse que nous devons faire doit refléter deux aspects indissociables et interdépendants dans la chanson: un aspect de création (ou artistique) et un aspect de production (au sens industriel du terme) qui répondent à des objectifs différents, voire opposés le plus souvent.

Voilà quatre caractéristiques qui singularisent la chanson, d'où la nécessité de procéder autrement que pour des secteurs traditionnels.

Ainsi, nous avons procédé, initialement, à *l'analyse descriptive du secteur*. Nous avons d'abord observé le fonctionnement, l'articulation interne du secteur de la chanson populaire, afin d'identifier les facteurs auxquels les artistes sont soumis dans l'exercice de leur métier. A cette fin, dans un premier temps, nous avons dressé l'inventaire des associations ou des organismes où ces artistes se regroupent, puis, dans un second temps nous avons répertorié et défini[1] l'ensemble des fonctions de travail rattachées au secteur de la chanson, afin de voir comment les fonctionS d'auteur de compositeur et d'interprète s'y intègrent.

Par la suite nous avons fait *l'analyse descriptive des populations*. Nous avons voulu faire un portrait actuel des auteurs, des compositeurs et des interprètes[2], en distinguant toutefois deux groupes, soit celui des artistes en exercice (que nous appelons les professionnels), et celui des artistes en début d'exercice (qu'on appelle la relève).

Enfin, nous avons complété par *l'analyse des besoins de formation* en établissant quelles étaient, d'une part, les tâches propres à chacune des trois fonctions de base (auteur, compositeur et interprète), et d'autre part, les compétences et les habiletés requises pour l'exécution de ces tâches. (3).

En conclusion nous dégageons des particularités de ce secteur et l'imminence des besoins recensés au cours ce cette étude.

---

(1) Nous avons fait appel à des personnes-ressources que nous appellerons les informateurs-clés.
(2) Nous avons procédé à une enquête, auprès de l'ensemble des artistes du milieu de la chanson.
(3) Nous avons fait appel à des personnes-ressources que nous appellerons les experts.

2. ANALYSE DESCRIPTIVE DU SECTEUR

2.1. INVENTAIRE ET DESCRIPTION DES ORGANISMES

Les organismes liés au secteur de la chanson populaire ne sont pas difficiles à inventorier; il est cependant compliqué pour le profane, voire souvent pour l'artiste lui-même, de bien cerner la nature, le champ d'activité et l'importance de ces organismes, de même que leurs relations. Nous avons donc voulu, dans ce premier chapitre, d'une part y voir un peu plus clair dans la forêt des sigles à travers laquelle se meut la chanson d'ici, d'autre part évaluer dans quelle mesure l'artisan québécois d'aujourd'hui s'y retrouve.

2.1.1. Méthodologie

Plusieurs sources étaient disponibles pour réaliser cet inventaire. Nous avons particulièrement puisé au petit ouvrage de Claudette Rousseau, *Vivre de la musique* édité en 1986 par les Publications du Québec, sous l'égide du Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste (MAC). Nous avons également consulté un article de Renée Senneville intitulé *Dernier droit d'auteur* (revue *Qui fait quoi?* vol. 2, no 9, pp. 23-27).

Au cours des mois de novembre et décembre 1986, nous avons contacté, par téléphone ou par lettre, chacun des organismes répertoriés ci-dessous, afin de connaître leurs rôles, leur statut juridique, le nombre et la qualité de leurs adhérents, les conditions d'adhésion, de même que la composition de leur conseil d'administration; nous avons également repris contact en novembre 1987, afin de remettre à jour, au besoin, ces données.

2.1.2. Inventaire des organismes

Les organismes reliés au secteur de la chanson populaire au Québec peuvent être regroupés de la façon suivante:

A) Les sociétés d'auteurs:

CAPAC: Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada.

SDE: Société des droits d'exécutions.

SODRAC: Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada.

SPACQ: Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec.

B) Les syndicats professionnels:

UDA: Union des artistes.

AFM: Guilde des musiciens.

C) Les associations de producteurs:

ADISQ: Association du disque et de l'industrie du spectacle et vidéo québécois.

RIDEAU: Réseau indépendant des diffuseurs d'évènements artistiques unis.

D) Les concours de chansons:

Le Festival de la chanson de Granby.

E) Les Conseils régionaux de la culture (CRC).

D'autre part, afin de ne pas brouiller plus qu'il ne faut les pistes, nous avons exclu de ce répertoire les sociétés qui ont peu ou pas d'adhérents chez les artistes et les créateurs québécois, comme l'ont d'ailleurs confirmé nos sondages; ce sont:

CMRRA Canadian Musical Reproduction Rights Agency Limited.

SACD Société des auteurs et compositeurs dramatiques (France).

SACEM Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (France).

SADA Société pour l'avancement des droits en audio-visuel.

SARDEC Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs.

SDM : Jeu., 28 mars 1991
ISN : 9530
AUT : Dorais, Sophie
TIT : Etude de pertinence sur les besoins de formation en chanson populaire
TIZ : : rapport final / réalisé par Sophie Dorais, Micheline Gobeille, Sylvain Lelièvre
AD : Montréal : Direction générale de l'enseignement collégial, Service des programmes, 1987
CL : v, 78 f. ; 28 cm
NT : Bibliogr. : f. 76-78
SBZ : (rel. à spirale)
SAN : Gobeille, Micheline
SAN : Lelièvre, Sylvain
SAN : Québec (Province). Direction générale de l'enseignement collégial. Service des programmes
NCN : 0 NCS : 815
SU : Musique
SU : Besoins de formation
SU : Programme de formation
SU : Questionnaire
DT : Chanson populaire
ANA : Le but de cette étude est de définir les besoins de formation liés à l'exercice des métiers d'auteur, de compositeur ou d'interprète de chanson. Pour ce faire, on procède initialement à l'analyse descriptive du secteur. On observe le fonctionnement, l'articulation interne du secteur de la chanson populaire afin d'identifier les facteurs auxquels les artistes sont soumis dans l'exercice de leur métier. Par la suite, on fait l'analyse descriptive des populations: on trace un portrait actuel des auteurs, compositeurs et interprètes au moyen d'un questionnaire complété par 103 individus (taux de réponse de 41%) reliés directement à l'exercice du métier de la chanson populaire. Enfin, on analyse les besoins de formation en établissant le lien entre, d'une part, les tâches propres à chacune des fonctions de base (auteur, compositeur et interprète) et, d'autre part, les compétences et les habiletés requises pour l'exécution de ces tâches.
DSM : 2
DPT : u DPU : 1987
LA : f PA : q SF : m PG : p BB : sb
LNE : QLCAL
DF : 910326

2.1.3. Analyse des organismes (1)

A) Les sociétés d'auteurs

C'est généralement par le biais des sociétés d'auteurs que les créateurs touchent des redevances pour l'utilisation de leurs oeuvres. En effet, la loi canadienne reconnait aussi bien à la CAPAC qu'à la SDE (2) le droit de percevoir au nom des paroliers, des compositeurs et des éditeurs de musique, les sommes qui leur sont dues pour l'*exécution publique* (radio, télévision, spectacles) des titres dont ces créateurs et ces éditeurs ont la propriété . La SODRAC d'autre part, est la principale mandataire au Québec pour la perception des droits de *reproduction* (disques ou cassettes vendus).

Pour bien comprendre le rôle de ces sociétés, il est indispensable d'évoquer ici la dynamique bien particulière du droit d'auteur au Canada. Cette dynamique repose sur un déséquilibre chronique de la balance commerciale: en effet, le répertoire musical exécuté ou vendu au Canada provient en grande partie de l'étranger; il s'ensuit que les sommes perçues par ces sociétés auprès des utilisateurs canadiens sont largement retournées dans d'autres pays, particulièrement aux Etats-Unis, dans une proportion qu'on situe généralement entre 85 et 90%.

Ce déséquilibre entraine une double conséquence: d'abord, le maintien des tarifs canadiens au niveau d'un tarif plancher presque sans équivalent dans les pays industrialisés; ensuite, le débalancement tout aussi discret qu'endémique des conseils d'administration de CAPAC et de SDE, où les velléités nationalistes ont bien peu de poids face au lobby des intérêts américains. Cependant, les droits d'exécution représentent souvent la partie la plus fiable des revenus du créateur québécois; il doit donc adhérer à l'une ou l'autre de ces deux sociétés de perception, sans pour autant participer activement à l'orientation et à la gestion de ces sociétés.

---

(1) On trouvera à l'annexe 2 la description détaillée des organismes répertoriés en page 4.
(2) Les auteurs et les compositeurs signent un contrat d'exclusivité avec l'une ou l'autre de ces deux sociétés pour la perception des leurs droits d'exécution.

Le cas de SODRAC, fondée en 1985, est trop récent et trop particulier pour qu'on puisse l'évaluer dans les mêmes termes: cette société demeure majoritairement la propriété des auteurs et des compositeurs québécois, par le biais de la SPACQ[1]; la SACEM[2] y occupe à toutes fins utiles la balance des sièges. Toutefois, il est difficile, au stade actuel de sa croissance, d'évaluer l'éventuelle importance de la SODRAC, compte tenu des limites que l'actuelle loi canadienne sur le droit d'auteur[3] impose à l'exercice du droit de reproduction.

Reste la SPACQ, qui, tout en étant actionnaire majoritaire de la SODRAC, n'est pas une société de perception, bien que, face à l'insatisfaction chronique de ses membres à l'égard de la CAPAC et de la SDE, elle envisage sérieusement la possibilité de se transformer en société québécoise de perception des droits d'exécution. En tout état de cause, la SPACQ se définit présentement comme un groupe de pression, où se regroupent les paroliers et les compositeurs de chanson les plus actifs (4) du Québec, à l'exclusion des éditeurs. On peut affirmer que la SPACQ, tant par ses témoignages devant la Commission d'appel du droit d'auteur, que par ses opérations souvent spectaculaires de relations publiques (on se rappelera la sortie célèbre de son président, Luc Plamondon, au gala de l'ADISQ 1983, sur la question du droit de reproduction) est devenue au Québec, sinon la plus puissante, du moins la plus agissante des sociétés d'auteurs de chansons. Ajoutons à cela qu'elle est la seule à faire de la formation un dossier prioritaire; un premier programme d'activités, constitué de séances d'information, doit être offert à l'hiver 1988.

---

(1) Tous les membres de la SPACQ étant membres de la SODRAC.

(2) SACEM: Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (France), une des plus puissantes et des mieux organisées au monde.

(3) La Loi sur droit d'auteur (1921, dernière revision mineure: 1970) est en voie de révision. Le projet de loi C-60, première étape de cette révision, semble vouloir déposséder le droit canadien pour l'aligner sur la nouvelle pratique américaine, dans une perspective où le droit de l'utilisateur paraît l'emporter sur celui du créateur. Quand aux perspectives de libre-échange entre le Canada et les Etats-Unis sur la question des industries culturelles, aucun des éléments divulgués à ce jour ne permet de croire que les artisans de la chanson québécoise y trouveraient quelque avantage déterminant.

(4) L'exigence des conditions d'adhésion (ex: 10 chansons enregistrées) explique cette caractéristique et le nombre restreint (150) de ses adhérents.

B) Les syndicats professionnels

Si les sociétés d'auteurs ont pour fonction de représenter *les créateurs*, compositeurs et paroliers, c'est aux syndicats professionnels que *les interprètes* confient le mandat de défendre et de promouvoir leurs intérêts.

L'Union des Artistes est sans aucun doute le plus puissant syndicat d'artistes-pigistes au Québec. Cependant, l'interprète de la chanson, dans sa trajectoire souvent aussi solitaire qu'éphémère, minoritaire au milieu des comédiens, des annonceurs et des danseurs, ne s'y est pas toujours senti à l'aise. Consciente de cette situation, l'UDA négocie présentement avec les producteurs, représentés par l'ADISQ, une première entente devant régir les conditions contractuelles minimales du disque; cette entente devrait être suivie d'une autre, couvrant le secteur du spectacle. Là-dessus, il est évident que le projet de loi 90 sur le Statut de l'artiste[1], qui devrait être adopté d'ici la fin de l'année 1987 et qui reconnaîtrait à une association d'artistes un droit d'exclusivité comme agent négociateur, va conférer, notamment à l'UDA, un pouvoir dont ses membres ne pourront que bénéficier. Il devrait s'ensuivre, entre les interprètes de la chanson et ce syndicat qui les représente, un rapprochement d'autant plus naturel que l'UDA doit sa fondation, en 1937, à un regroupement de chanteurs.

La Guilde des musiciens (AFM) n'a juridiction sur l'interprète de chanson que dans la mesure où celui-ci est également instrumentiste. Le contrôle de la Guilde est quasi absolu à la radio et à la télévision; cependant, son emprise sur la scène et le disque est plus modeste, bien que là aussi, le projet de loi 90 risque de venir modifier le rapport de forces. D'autre part, les sections québécoises de l'AFM ont de plus en plus tendance à affirmer leur indépendance vis-à-vis la fédération américaine, tout en maintenant des liens aussi avantageux que possible sur les questions fiduciaires; il s'ensuit que la Guilde est de moins en moins perçue par ses membres comme un syndicat étranger.

---

(1) Projet de Loi 90, Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, 1ᵉ session, 33ᵉ législature, Québec, 1987.

C) **Les associations de producteurs**

L'ADISQ est surtout connue du grand public pour sa présentation annuelle du gala des Félix. Son champ d'activités est cependant beaucoup plus large. Si le parolier, le compositeur ou l'interprète de la chanson peuvent en devenir membres, il n'en reste pas moins que l'ADISQ est avant tout un regroupement de producteurs, comme en fait foi la composition de son conseil d'administration. En fait, dans ses négociations avec l'UDA, l'ADISQ s'est donnée un véritable mandat d'association patronale.

RIDEAU, quant à lui, regroupe des diffuseurs de spectacles, et se singularise par sa présence dans toutes les régions du Québec. En ce qui concerne plus particulièrement la chanson, RIDEAU s'est donné comme objectif de promouvoir les artistes de la relève, et tenait jusqu'à l'an dernier un concours annuel, dont le gala jouissait d'une sérieuse crédibilité, tant auprès des artistes que des producteurs. Cette activité a cependant été l'objet, en 1987, d'une remise en question.

D) **Les concours de chanson**

Il existe au Québec différents concours de chanson, qui vont et viennent au fil des années et des régions. La plupart de ces concours sont organisés par des radiodiffuseurs et télédiffuseurs, dans une perspective où la diffusion de leur image publique, le clin d'oeil au CFTC, la promotion de leur format sonore, sont tout aussi importants que la recherche authentique de talents nouveaux. *L'empire des futures stars* (CKOI-MF), *Québec en chansons* (CKOI-MF), *Musicart* (Télé-Métropole), *Rock-en-vol* (Radio-Canada), entre autres, n'en contribuent pas moins à ouvrir, pour une relève à qui les chances réelles de percer paraissent souvent distillées au compte-goutte, d'indispensables portes, en ce sens que ces concours sont désormais devenus, à peu de choses près, la seule vitrine où les producteurs viennent s'enquérir des talents nouveaux.

Le *Festival de la chanson de Granby* est le plus ancien et sans doute le plus désintéressé de ces concours, en ce sens qu'il n'a rien d'autre à promouvoir que sa propre qualité. Pour l'artiste débutant qui a choisi de travailler seul plutôt qu'en groupe, il représente une chance sérieuse de se faire entendre des producteurs, et d'obtenir l'avis de professionnels sur son travail. Ajoutons que le festival de Granby, depuis déjà plusieurs années, offre un stage de formation d'une semaine, qui n'est cependant ouvert qu'aux seuls huit finalistes.

E) **Les Conseils régionaux de la culture (CRC)**

Même si leur mandat ne se limite pas qu'à la chanson, les CRC jouent un rôle irremplaçable pour les artistes qui ont choisi d'exercer leur métier en dehors des régions métropolitaines de Montréal et de Québec. En particulier, ils favorisent pour la relève l'organisation d'événements culturels dans des conditions professionnelles minimales qui ne seraient pas autrement accessibles. De plus, par un travail d'information qui n'a pas toujours son équivalent dans les grands centres, c'est souvent à travers les CRC que l'accès aux programmes gouvernementaux est rendu possible aux artisans de la chanson travaillant en région.

2.1.4. Conclusion

Le milieu de la chanson possède au Québec de puissantes organisations, dont les rôles font cependant l'objet de nombreux chevauchements. Ajouter à cela qu'un artiste, de par la multiplication de ses fonctions[1] peut se voir confronté à des situations de conflits d'intérêts: par exemple un artiste interprète qui devient producteur pour les besoins d'un spectacle peut vivre une certaine confusion quant aux objectifs que poursuivent les associations qui le représentent en tant qu'interprète et en tant que producteur.

---

(1) Nous traiterons de ce point au chapitre suivant. Les fonctions de travail rattachés au secteur.

On peut dire qu'il s'agit d'un milieu organisé, mais peu ou mal structuré. Il y a, par exemple, trop de sociétés de perception, aux intérêts divergents, dans le domaine des redevances dues aux créateurs. Par ailleurs, les interprètes (chanteurs et musiciens) de la chanson sont minoritaires et peu représentés dans leurs syndicats professionnels. Mais ce qui frappe le plus, c'est qu'aucun de ces organismes ne s'occupe d'aller recruter les artistes en début d'exercice, si ce n'est pour augmenter sa part du gâteau.

Il est révélateur d'observer à quel point les sociétés qui, comme l'UDA ou la SPACQ, se définissent comme une communauté d'appartenance et de services, imposent aux postulants des conditions d'adhésion qui ont pour effet de tamiser singulièrement l'adhésion des jeunes. L'enquête dont nous rendrons compte au chapitre suivant, et que nous avons menée auprès des artisans en exercice, montre que seulement 20% de cette population est âgée de moins de 30 ans.

Comme on associe plus spontanément la notion de la formation aux personnes qui aspirent à faire ce métier, on comprend que, dans l'ensemble, ces organismes (où la relève est très peu représentée), n'ont peu ou pas de préoccupation de formation. En ce qui concerne les concours, on constate que pour la plupart, s'ils permettent l'émergence de la relève, ils ne sont pas en mesure d'en assurer le suivi.

On peut donc souhaiter qu'une structure de formation, en favorisant entre autre la connaissances des rouages de ce secteur, contribuerait à l'autodétermination des artistes de la chanson quant à leurs droits, en plus de fournir à ce milieu une cuvée régulière et crédible de nouveaux talents.

2.2. Les fonctions de travail rattachées au secteur

De la peinture au cinéma, il est fréquent de voir les artistes cumuler plusieurs rôles, qui peuvent aller de l'invention créatrice la plus pure à l'exécution des tâches les plus humbles. Au Québec, l'exercice contemporain du métier de la chanson est l'un de ceux qui donne lieu aux recoupements les plus complexes dans le genre: un chanteur devient son propre parolier, tout en demeurant son comptable et son éclairagiste, sans cesser d'être son principal producteur.

Conséquemment, avant d'en arriver à décrire les tâches propres aux paroliers, aux compositeurs et aux interprètes de la chanson, il est indispensable de comprendre les articulations du milieu dans lequel évoluent les artistes: la filiation des fonctions; les nuances entre certains rôles, par exemple entre celui de l'imprésario et celui de l'agent; la part de l'artiste dans la gestion de sa carrière; les chevauchements. Autrement dit, *de la création à la consommation de l'oeuvre musicale, qui intervient, et dans quel champ d'intervention?*

2.2.1. Méthodologie

Dans un premier temps, pour dresser l'inventaire des fonctions de travail rattachées à l'exercice du métier de la chanson, de même que pour rédiger la définition de ces fonctions, nous avons utilisé deux sources principales, soit un document de travail inédit préparé par Pierre Rodrigue à l'intention de l'ADISQ, de même que le glossaire proposé par Sylvain Lelièvre dans la problématique (1) qui a précédé cette étude de pertinence.

Dans un second temps, pour obtenir des intervenants du milieu une évaluation crédible de ces définitions, nous avons dressé une liste d'informateurs-clés

---

(1) Demande de subvention pour une étude de pertinence sur un programme de formation en chanson populaire, p. 2.

à partir du principe que les artistes-créateurs devaient s'y trouver dans une proportion égale à celle des producteurs; de plus, au moins une société d'auteurs, un syndicat professionnel, une association de producteurs et un concours de chansons devaient y être représentés. Voici la liste des informateurs-clés qui ont collaboré à cette partie de notre recherche, leurs fonctions, de même que, s'il y a lieu, les sociétés dont ils sont administrateurs ou gestionnaires:

Léon Bernier	compositeur et chef d'orchestre, conseil d'administration de la Guilde des musiciens;
Marie-Michèle Desrosiers	auteure-compositeure-interprète;
Danielle Faubert	parolière;
France Lafleur	avocate, directrice du bureau du Québec de la CAPAC;
Jacqueline Lemay	directrice générale de la SPACQ, auteure-compositeure-interprète;
Pierre Létourneau	auteur-compositeur-interprète, conseil d'administration de l'UDA;
Erika Marcus	conseillère syndicale (disque et spectacle) à l'UDA;
Jean-Marie Messier	ex-directeur général et conseiller spécial du Festival de la chanson de Granby;
Pierre Rodrigue	avocat et producteur, ex-conseiller juridique de l'ADISQ, vice-président du Groupe Trans-Canada (disques);
Marcelle Sanche	impresario.

Ces personnes ont d'abord été contactées par téléphone vers la fin du mois de février ou le début du mois de mars 1987, aux fins de leur expliquer le sens de notre recherche et d'obtenir leur collaboration; ensuite, nous leur avons fait parvenir par la poste, en date du 12 mars, les documents qu'elles avaient charge de valider, de même qu'une lettre explicative dont on trouvera copie à l'annexe 3.

Elles avaient comme consigne d'évaluer chacune des définitions proposées, en utilisant l'échelle suivante:

5 = définition très adéquate
4 = " adéquate
3 = " satisfaisante
2 = " pauvre
1 = " médiocre

Elles disposaient également d'un espace pour proposer les corrections qu'elles jugeaient utiles. A la fin du document, nous leur demandions si, à leur avis, il conviendrait de retrancher ou d'ajouter des fonctions de travail. Ajoutons que les informateurs-clés avaient aussi pour mandat de valider du même coup l'inventaire des tâches propres à l'auteur, au compositeur, et à l'interprète (voir 4.1.3.).

Les documents, dûment remplis, nous ont été retournés par la poste dans les deux semaines qui ont suivi l'envoi.

2.2.2. Présentation des résultats

Les parties de texte imprimées en caractères italiques correspondent aux corrections proposées à nos définitions par les informateurs-clés. Egalement en italiques, les fonctions de travail rajoutées par ceux-ci à la liste initiale, de même que leur définition.

Les indices statistiques qu'on lira dans la marge de gauche portent sur les définitions non modifiées. Les changements apportés à la suite des commentaires des informateurs-clés, l'ont été par souci de préciser le sens d'une définition; en aucun cas ces changements ne pouvait dévaluer la pondération déjà accordée. D'ailleurs, de façon générale, on a pu dégager un tel consensus qu'il est devenu inutile de recourir à une seconde validation

Symboles utilisés pour les indices statistiques:

	Md	la médiane
	Mo	le mode

Echelle	5	= définition	très adéquate
	4	= "	adéquate
	3	= "	satisfaisante
	2	= "	pauvre
	1	= "	médiocre

Md	Mo	Définitions
4.5	5	1) agent; celui à qui l'artiste donne le mandat de le représenter auprès de divers intervenants; peut signifier, selon les cas, agent d'affaires, régent, impresario, manager ou agent de spectacle (voir ces mots).
5	5	2) agent d'affaires; celui à qui l'artiste donne le mandat de le représenter pour les questions d'administration et de négociation, à l'exclusion du contenu artistique.
4	4/5	3) agent de promotion; chargé, par le producteur, de promouvoir un disque *ou un clip* auprès des médias électroniques, au moment de sa mise en marché.
5	5	4) agent de spectacle; chargé, par le producteur, de vendre un spectacle à des diffuseurs; on l'appelle aussi "booker".
5	5	5) arrangeur; musicien qui fait les arrangements musicaux d'une chanson, aux fins d'un disque ou d'un spectacle.

Md	Mo	
5	5	6) artiste: aux fins de cette étude, désigne l'auteur, le compositeur ou l'interprète d'une chanson; *dans l'usage courant, s'applique plutôt aux interprètes, alors que l'auteur et le compositeur sont appelés créateurs.*
5	5	7) attaché de presse: assure la promotion d'un événement artistique, en gérant la visibilité de l'artiste à travers les médias.
5	5	8) auteur: écrit les paroles d'une chanson; *synonyme de parolier*.
5	5	9) chef d'orchestre: dirige les musiciens et choristes pour l'enregistrement d'un disque ou la prestation d'un spectacle; parfois appelé "directeur musical".
5	5	10) choriste: assure la partie chorale d'un arrangement musical, parfois appelée "back vocal" ou "back-up".
5	5	11) compositeur: écrit la ligne mélodique d'une chanson; *définit également l'harmonie et le rythme; conçoit souvent un arrangement de base*.
5	5	12) copiste: musicien qui copie ou transpose l'arrangement musical à l'intention de chaque exécutant.
4	5	13) diffuseur: a) celui qui achète un spectacle et le présente en salle; b) *dans le domaine des médias électroniques, synonyme de radiodiffuseur ou de télédiffuseur*.
5	5	14) directeur de production: *délégué par le producteur* pour assurer la planification et la coordination des aspects techniques et financiers de la production d'un spectacle ou d'un vidéo.

Md Mo

15) *distributeur: assure au détail la distribution des enregistrements sonores.*

16) *éclairagiste: conçoit, supervise ou assure les éclairages d'un spectacle; participe avec le scénographe à sa conception virtuelle.*

5 5 17) éditeur: acquiert, de l'auteur *ou* du compositeur, pour un temps et un territoire donnés, une partie *ou la totalité* des droits de propriété d'une chanson pour en assurer la gestion, la promotion *et la diffusion*.

5 5 18) gérant: au Québec, agent à qui l'artiste confie la gestion financière et artistique de sa carrière; on l'appelle parfois *gérant d'artiste ou impresario*; en France, on le désigne plutôt sous le vocable manager.

4.5 5 19) impresario: synonyme, tantôt d'agent de spectacle, tantôt de gérant; au Québec, ce vocable est plutôt réservé aux agents de spectacles achetés à l'étranger, *ou au domaine de la musique classique*.

5 5 20) ingénieur de son: assure la prise de son et/ou le mixage d'un enregistrement sonore, sous la direction d'un réalisateur; *ce titre d'ingénieur est contesté par la Corporation des ingénieurs du Québec, mais demeure cependant en usage, aussi bien ici qu'en France*.

5 5 21) interprète: assure l'interprétation vocale d'une chanson, qu'il en soit ou non l'auteur ou le compositeur; le synonyme "chanteur" est davantage utilisé dans la langue parlée.

5 5 22) metteur en scène: définit le concept artistique d'un spectacle et en assure la mise en scène (mise en place, interprétation, etc.); on l'appelle aussi fréquemment directeur artistique.

Md	Mo	
5	5	23) musicien; interprète, en tout ou en partie, un arrangement musical, et peut également participer à la création de cet arrangement.
5	5	24) orchestrateur; utilisé souvent comme synonyme d'arrangeur; toutefois, devrait désigner celui qui traduit les intentions de l'arrangeur, au-delà de la section rythmique, pour les diverses sections d'un grand orchestre.
5	5	25) parolier; *désigne spécifiquement l'auteur des paroles d'une chanson.*
5	5	26) preneur de son; assure la prise de son d'un disque, d'un spectacle, ou de toute captation sonore; en studio, ce peut être l'ingénieur de son; en salle, le sonorisateur.
5	5	27) producteur; *détient les droits généraux*, assure le financement et la gestion d'une production, que ce soit dans le domaine du disque, du spectacle, du vidéo-clip ou de la télévision.
5	5	28) producteur délégué; représente le producteur auprès de l'artiste et des autres intervenants impliqués dans une production.
5	5	29) réalisateur; assure, pour le compte du producteur, la *réalisation* artistique d'un *enregistrement sonore*, d'une captation ou d'un vidéo-clip; *il est responsable du caractère final de l'œuvre.*
5	5	30) régisseur; collaborateur immédiat du directeur de production; conformément aux indications du metteur en scène, il est responsable de l'exécution des directives techniques et artistiques; de plus, après la première représentation, il est responsable de la conduite du spectacle; on l'appelle fréquemment directeur de plateau.

Md Mo

31) *scénariste : conçoit le scénario visuel d'un vidéo-clip.*

32) *scripteur : écrit les enchaînements parlés d'un spectacle.*

5 5 33) scénographe: en collaboration avec le metteur en scène, il crée le concept visuel d'un spectacle (notamment les décors, costumes, accessoires) et en supervise la réalisation.

5 5 34) sonorisateur: assure et assume, en salle, la prise de son et le mixage sonore d'un spectacle.

2.2.3. Conclusion

Cet inventaire ne fait que définir des fonctions de travail; il n'identifie pas les tâches qui sont propres à chacunes d'elles. Dans la pratique, ces tâches ne font l'objet d'aucune espèce de cloisonnement, et il est fréquent d'observer qu'un artiste, par exemple, en exécute plusieurs avec ou sans la maîtrise des compétences requises pour le faire.

La chanson québécoise semble avoir été, dans les années soixante, un artisanat rentable; elle s'est transformée depuis, au fil de mutations peut-être davantage technologiques que sociologiques ou politiques, en industrie culturelle, ce qui a modifié de fond en comble, d'une part, la notion même de rentabilité, et d'autre part, la distribution des rôles.

À quoi ressemble, en 1987, au Québec, celle ou celui qui écrit des paroles, compose de la musique et chante des chansons? C'est la question à laquelle nous allons répondre au chapitre trois.

2.2.4 Graphique des relations entre les fonctions qui font l'objet de l'étude et celles qui sont rattachées au secteur

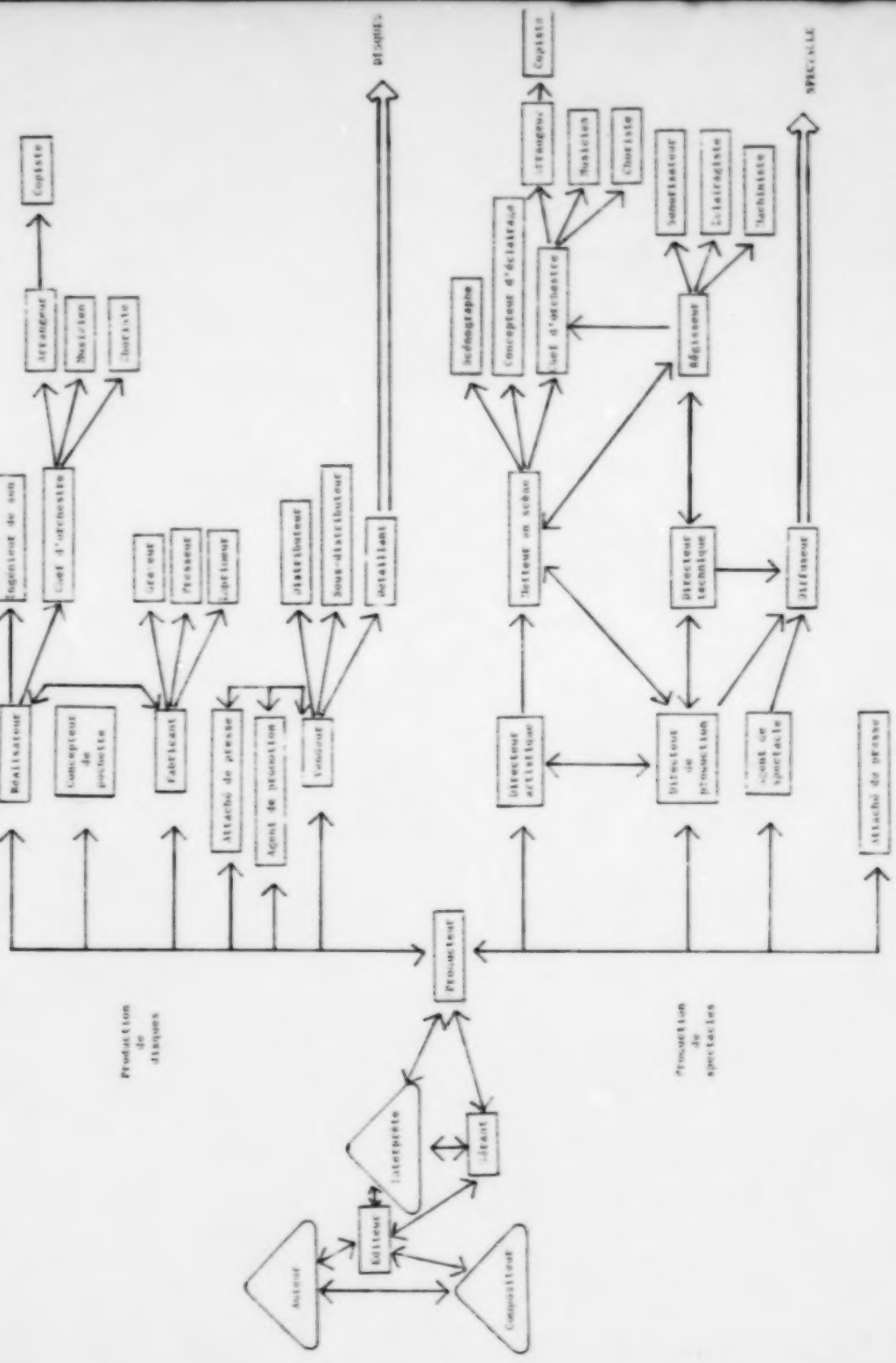
Ce graphique permet de visualiser, malgré les limites du procédé, l'inventaire des fonctions de travail rattachées au secteur, les relations qui existent entre elles, de même que celles qu'elles ont avec l'auteurs, le compositeurs, et l'interprètes.

Soulignons qu'il n'est pas question de rapports hiérarchiques; cette représentation graphique situe les fonctions de travail par rapport au produit fini (à l'exception près que l'on devrait retrouver la fonction d'interprète aux deux extrémités de la chaîne), entre deux pôles fondamentaux: la chanson et le public. Les fonctions de travail qui font l'objet de l'étude sont représentées par des triangles: les fonctions rattachées au secteur son encadrées. Toutes les fonctions font l'objet du même traitement graphique quelque soit la nature de leur implication et de leur influence sur le produit finit.

Comme nous l'avons déja mentionné, sept combinaisons sont possibles dans le cumul des trois fonctions de base [2](auteur, compositeur, ou interprète). Dans une démarche de production, l'artiste de la chanson (créateur et/ou auteur) peut, en plus, remplir une ou plusieurs fonctions, en tout ou en partie, parmi celles qui sont rattachées au secteur. Le nombre de ces derniers cumuls est généralement proportionnel avec les ressources de la production; moins il y a de ressources, plus l'artiste intervient dans des champs de compétences multiples. Soulignons toutefois, qu'on retrouvera moins l'auteur, le compositeur, ou l'interprète dans la réalisation du produit qui implique un support (le disque); cela s'explique par le fait que le mode de production relèvent d'une technologie de pointe, qui exige des spécialistes.

---

(1) une des particularités de ce secteur
(2) une des particularités de l'étude



Graphique des relations entre les fonctions qui font l'objet de l'étude et celles qui sont rattachées au secteur

3. ANALYSE DESCRIPTIVE DES POPULATIONS

Depuis quelques années, les artistes québécois sont abondamment sondés; cependant, les artisans de la chanson, auteurs, compositeurs et interprètes, n'avaient jamais, à ce jour, fait l'objet d'une enquête sur l'ensemble de leur réalité professionnelle. A défaut de documents existants sur lesquels nous aurions pu nous appuyer, nous avons dû, à notre tour, soumettre à la question, aussi bien ceux qui font depuis longtemps profession de la chanson (Questionnaire I), que ceux qui viennent à peine de s'y engager (Questionnaire II). Il nous a paru indispensable, après avoir décrit le secteur où s'exercent les fonctions de travail qui font l'objet de cette étude, et avant d'évaluer les besoins de formation, de remettre à jour, si l'on peut dire, la photo de famille.

Nous avons utilisé le terme un peu clinique de *population en exercice* pour désigner les artistes que nous avons rejoints à travers leurs adhésions syndicales ou associationnelles, et qu'on appellerait volontiers les *professionnels* si l'enquête n'avait démontré que la moitié d'entre eux n'estiment pas que la chanson soit leur principale activité.

De la même manière, nous avons utilisé le terme de *population en début d'exercice* pour désigner ce groupe qu'on a pris l'habitude, faute de mieux, d'appeler la *relève*.

3.1. ANALYSE DESCRIPTIVE DE LA POPULATION EN EXERCICE

3.1.1. Méthodologie

A) Echantillonnage

La population se composait de quatre sources:
1) Les membres actifs de l'UDA (à l'exclusion des permissionnaires ou des stagiaires) inscrits dans les secteurs directement reliés à l'exercice du métier de la chanson populaire (318 noms);
2) Les membres en règle de la SPACQ au 31 décembre 1986 (139 noms);
3) Les participants des concours RIDEAU 1985/86 (110 noms);
4) Les demi-finalistes du Festival de la chanson de Granby 1986 (32 noms).

Ces deux dernières sources comprennent une population qui, même si elle est souvent assimilée à la relève, s'avère en pratique très souvent plus proche des artistes en exercice que des artistes en début d'exercice; c'est la raison pour laquelle nous les avons incluses dans cette première enquête plutôt que dans la seconde. Les résultats ont d'ailleurs confirmé la pertinence de ce choix.

Le groupe initial de 599 noms, après que les dédoublements eussent été éliminés, se trouvait réduit à une liste de 502 individus. Nous avons procédé par échantillonnage systématique pour obtenir l'échantillon final de 251 noms, représentant la moitié de la population.

B) Construction du questionnaire

Nous avons rédigé un questionnaire de type fermé, compatible au traitement informatique. Notre objectif était d'obtenir un portrait à partir des données suivantes:

l'âge, le sexe, le lieu de résidence, les fonctions de travail exercées, les revenus, la longévité professionnelle, les affiliations et les liens contractuels, les investissements, la scolarité et la formation artistique. De plus, nous avons voulu obtenir des créateurs des renseignements sur la langue d'écriture, le nombre de chanson écrites et enregistrées et le type de gestion éditoriale. Enfin, des interprètes, nous avons voulu connaître la provenance du matériel chanté, le nombre et le lieu des représentations, et le bilan des enregistrements sonores.

Pour fins de validation, nous avons posté, en date du 5 mars 1987, un questionnaire de pré-enquête à un sous-échantillon de 25 personnes, obtenu par échantillonnage systématique et représentant 10% de l'échantillon. Une lettre de rappel, datée du 13 mars, suivait ce premier envoi. Les ajustements proposés par ces répondantsétaient assez minimes pour que les 14 questionnaires de pré-enquête qui nous ont été retournés soient par la suite intégrés à la compilation finale.

C) Déroulement de l'enquête

Nous avons expédié le questionnaire corrigé aux 226 autres artistes de l'échantillonage en date du 25 mars, avec un premier rappel postal le 3 avril, et un second le 10. Sur les 127 retour de questionnaires, qui nous sont revenues, 17 destinataires avaient changé d'adresse, 4 sont arrivés trop tard pour être traités, et 3 personnes nous ont retourné des questionnaires non complétés: cela nous laissait, en incluant les 14 retours de la pré-enquête, 103 questionnaires dûment complétés sur notre liste d'envoi de 251 noms, pour un taux de réponse de 41%, ce qui est représentatif et nous apparaît très satisfaisant. Ces questionnaires ont été traités sur SPSS, entre le 11 mai et le 21 mai 1987, par le service d'informatique du collège Lionel-Groulx.

3.1.2. **Analyse des résultats** [1]

A) **Renseignements généraux**

Des répondants, 57% sont des hommes, 43% des femmes [2]. Ils habitent très majoritairement les régions urbaines de Montréal (79%) ou de Québec (11%). Seulement 20% d'entre eux ont moins de 30 ans; 42% sont âgés de 30 à 39 ans, et 38% ont 40 ans et plus. Cet apparent déséquilibre dans l'étalement des âges s'explique par le fait que cette première enquête ciblait les artistes *en exercice* ; rappelons que notre seconde enquête, menée auprès des artistes *en début d'exercice*, devrait révéler davantage le profil des moins de 30 ans.

B) **Fonctions de travail**

Au niveau des fonctions de travail, il est intéressant d'observer que seulement 7% de la population interrogée s'adonne aux métiers de création (auteur, compositeur, ou auteur-compositeur) sans cumuler du même coup le métier d'interprète. Une nette majorité (64%) se déclare auteur-compositeur-interprète, alors que 20% se dit exclusivement interprète.

L'analyse des recoupements révèle une autre tendance significative: Chez les auteurs-compositeurs-interprètes, on retrouve 69% d'hommes, et 31% de femmes; par contre, chez les interprètes, les femmes représentent 85% des effectifs, et seulement 15% pour les hommes.

C) **Questions contractuelles**

A la question "Considérez-vous que la chanson est votre <u>principale</u> activité professionnelle?", les réponses sont également partagées, avec 52% de oui et 48%

---

(1) On trouvera à l'annexe 4 la présentation intégrale des résultats.
(2) Les pourcentages sont arrondis à la décimale près.

de non[1]. Cette évaluation est confirmée par le fait que 49% des répondants n'ont aucun lien contractuel, avec quelque agent, gérant, éditeur ou producteur que ce soit.

Pourtant, l'artisan québécois de la chanson paraît considérablement organisé [2]: dans 99% des cas, il est membre d'une association ou d'un syndicat professionnel. En fait, on compte presque 3 adhésions pour chaque réponse positive, l'UDA (69%) et la CAPAC (60%) en tête, suivis de la Guilde des Musiciens (34%), de la SPACQ (29%), de la SDE (20%) et de la SODRAC (19%). Il est remarquable d'observer que la société française SACEM récolte ici 12% (14% si l'on corrige la fréquence en excluant les interprètes), ce qui est une donnée révélatrice sur la question de l'exportation des chansons québécoises.

D) Longévité professionnelle et revenus

Chez les professionnels, le nombre d'années qu'on a consacrées à l'exercice du métier de la chanson évoque un peu la courbe des âges. En effet, si 32% des répondants y travaillent depuis moins de 10 ans, une tranche égale de 32% y travaille depuis plus de 20 ans: l'artisan québécois de la chanson paraît donc vouer à l'exercice de son métier un attachement durable.

Cet attachement, néanmoins, n'a sûrement pas de profondes racines financières: sur la moyenne des trois dernières années, 56% des répondants estiment que leur revenu annuel brut provenant de la chanson est inférieur à 5 000 $; 27% le situent entre 5 000 $ et 14 999 $, et à peine 6% entre 15 000 $et 24 999 $. A 25 000 $ et plus, on ne retrouve que 11% des artistes interrogés. Pour être en mesure de mieux interpréter ces données, il convient de les pondérer par le fait que seulement 15% des répondants affirment tirer de la chanson la totalité de leurs revenus, contre 65% qui n'en tirent que le quart ou moins.

---

(1) En isolant les auteurs-compositeurs-interprètes des autres répondants, on obtient 59% de oui, contre 41% de non.
(2) Voir 2.1 Inventaire et description des organismes.

E) Investissements

Il est étonnant d'observer à quel point, malgré des revenus qui flirtent souvent avec le seuil de la pauvreté, ces artistes investissent dans le développement de leur propre talent. On peut considérer l'achat d'équipement professionnel (instruments de musique, magnétophones, microphones, pupitres de mixage, etc.) comme un indice qui le confirme: 33% des répondants ont investi de 5 000 $ à 14 999 $ dans un tel équipement, alors que 14% y sont allés pour plus de 15 000 $.

On ne s'arrête pas là: depuis 1983, 52% des artisans de la chanson ont investi dans la production de spectacles, et 63% dans la production de disques. Côté spectacle, si 65% des artistes-investisseurs y ont mis moins de 5 000 $, il reste quand même un 15 % qui s'y est engagé pour plus de 15 000 $; côté disque, où le risque est sans doute perçu comme moins élevé, la proportion passe à 55% sous les 5 000$, contre 20% qui vont au delà des 15 000$.

Quoi qu'il en soit, 67% des répondants produisent des maquettes (démos) de leurs chansons; le tiers d'entre eux trouve les moyens de le faire dans leur propre studio d'enregistrement. Cependant, depuis 1983, seulement 39% ont acheminé une ou des demandes de subvention reliée à la chanson; il est à signaler que 43% de ceux qui l'ont fait ont obtenu au moins une réponse favorable.

F) Formation et perfectionnement

À la question "Quel est le dernier diplôme que vous ayez obtenu?", 38% des répondants ont coché le diplôme d'études secondaires, 29% le DEC ou le baccalauréat es arts, et 18% un diplôme universitaire; cependant, 35% situent leur dernière année d'études complète au niveau universitaire. Nous sommes donc en présence d'un groupe fortement scolarisé, dont 78% affirment avoir reçu ou recevoir actuellement une formation de base en art, et 65% avoir suivi ou suivre actuellement des cours de perfectionnement. S'il n'est pas évident que la nuance entre formation de base et perfectionnement ait été clairement sentie dans le questionnaire, il n'en reste pas moins que ces deux résultats confirment la présence d'une éducation artistique chez les répondants.

Cette éducation, quand elle existe au départ (formation de base), appartient d'abord aux disciplines de la musique (54%) et du chant (53%), puis à celles du théâtre (32%) et de la danse (26%), enfin à celle de la littérature (16%); elle est principalement reçue au Québec (69%), souvent dans des leçons particulières (52%), sinon dans des classes assez également partagés entre les institutions privées reconnues (32%) et les institutions publiques (35%). Quant aux cours de perfectionnement, ils portent surtout sur le chant et l'interprétation vocale (63%), la maîtrise d'un instrument (22%), la danse et le mouvement (21%), enfin, l'interprétation dramatique (15%).

En tout état de cause, formation ou perfectionnement, c'est dans une proportion de 77% que les répondants y investissent ou y ont investi de l'argent; 65% de ces derniers y ont mis moins de 4 000 $; on en trouve cependant 15% qui s'y sont engagés pour 10 000 $ et plus. Quand on tient compte des très faibles revenus que tire de la chanson la moyenne des artistes, ces données prennent une signification toute particulière pour notre étude.

G) Profil des auteurs et des compositeurs

79% des répondants ont rempli cette section de notre questionnaire réservée aux auteurs et aux compositeurs. Ce sont des créateurs assez prolifiques: si 35% d'entre eux ont écrit moins de 40 chansons, 33% en ont écrit plus de 100. Notons que la proportion de ceux qui écrivent en français est de 93% dans ce premier groupe d'artistes professionnels, l'anglais n'obtenant que 6%.

39% des créateurs interrogés ont leur propre maison d'édition, et la gèrent eux-mêmes dans les trois-quart des cas. Si 17% ont réussi à faire enregistrer sur disque, par eux-mêmes ou par d'autres chanteurs, 30 de leurs titres et plus, il en reste 49% qui en ont fait graver moins de 10. Comme la plupart des auteurs et des compositeurs sont également interprètes, les données qui précèdent doivent être complétées par celles qui vont suivre.

II) Profil des interprètes

Cette section de notre questionnaire, réservée aux interprètes (qu'ils soient ou non auteurs ou compositeurs) a été remplie par 84% des répondants. Comme on pouvait s'y attendre, une nette majorité de ces interprètes (72%) utilise principalement comme répertoire les chansons dont ils sont eux-mêmes les auteurs et les compositeurs. On a enregistré un ou des disques dans une proportion de 78%; 34% n'ont fait qu'un disque 33 tours, mais 28% en ont fait plus de trois, et 12% ont fait un vidéo-clip, toutes performances qui étonnent quand on les compare à la moyenne des revenus. Il semble que pour les artistes et pour les créateurs québécois, le disque n'ait pas été une entreprise rentable.

Par ailleurs, les occasions de chanter en public paraissent rares. En effet, 65% des interprètes interrogés donnent moins de 30 représentations par année, et seulement 9% arrivent à se produire sur scène 90 fois ou plus, et ce dans des boîtes à chansons (21%), des bars d'animation (20%), des cabarets (11%) et des hôtels (10%): donc 62% dans cette catégorie de lieux de spectacle, caractérisés par une infra-structure techniquement faible. Seulement 4% des représentations ont lieu dans des grandes salles (600 places et plus), 16% dans les salles intermédiaires (200 à 600 places) et 18% dans les petites salles (moins de 200 places). Ces interprètes sortent peu du Québec: en fait, 70% ne chantent qu'ici. Les 30% qui font de la tournée hors Québec vont d'abord dans le reste du Canada (17%), puis en Europe (10%), rarement aux Etats-Unis (3%).

Un auteur ordinaire

L'artisan québécois de la chanson est un homme dans la trentaine, habitant la région de Montréal, qui interprète lui-même les chansons dont il est l'auteur, paroles et musique. Des chansons, il en a écrit plus de cent, depuis plus de dix ans, bien qu'il n'ait réussi à enregistrer qu'un 45 tours depuis 1983, et qu'il donne moins de dix représentations par année, dans des boîtes à chansons ou des bars d'animation. Il est membre de l'Union des Artistes et confie à la CAPAC le soin de percevoir ses droits; pour le reste, il gère lui-même sa carrière et ses éditions. Il possède un diplôme d'études secondaires, a suivi ou suit présentement des leçons privées de musique et de chant, qui lui ont coûté entre 1 000 et 2 000 dollars. Il investit personnellement dans la production de ses maquettes, de ses disques et de ses spectacles. S'il estime que la chanson est sa principale activité professionnelle, il en retire cependant moins de 5 000 dollars par année, ce qui représente environ le quart de ses revenus bruts.

32. ANALYSE DESCRIPTIVE DE LA POPULATION EN DÉBUT D'EXERCICE

32.1. Méthodologie

A) Échantillonnage

Nous avons établi notre population à partir des quatre sources suivantes:

1) Les membres *stagiaires* de l'UDA inscrits dans les secteurs directement reliés à l'exercice du métier de la chanson populaire, d'après une liste informatique fournie aux chercheurs par l'UDA: 68 noms.

2) Les artistes débutants engagés en 1986-87 à la radio de Radio-Canada, liste fournie par Jacques Cossette, réalisateur, responsable du développement, section variétés: 23 noms.

3) Les finalistes du concours Rock-envoi 1987 de la société Radio-Canada: 14 noms.

4) Les étudiants en musique, 2e année, option chanson populaire, du collège Lionel-Groulx: 11 noms.

Cette population initiale de 116 noms, après éliminitations des recoupements avec les listes de la première enquête, constituait un échantillon final de 113 individus.

B) **Construction du questionnaire**

Comme pour l'enquête précédente, nous avons rédigé un questionnaire de type fermé, poursuivant à peu près les mêmes objectifs. Toutefois, comme il s'agit de la population en début d'exercice, donc plus proche de sa formation, nous avons présumé qu'elle était plus en mesure que la précédente d'exprimer ses *besoins de formation*; en conséquence, ce questionnaire mettra davantage l'accent sur le profil éducatif.

Pour les fins de la validation, nous avons adressé, en date du 14 mai 1987, une première version de notre questionnaire à un sous-échantillon de 11 personnes, soit 10% de l'échantillon total; l'imminence de la grève des postiers nous a fait choisir les 11 étudiants de Lionel-Groulx, chez qui nous avons effectué des rappels téléphoniques à partir du 25 mai. Le premier juin, nous avions reçu 9 questionnaires de pré-enquête dûment complétés, à partir desquels, corrections faites, nous avons procédé. On trouvera, à l'annexe 5, le texte de l'envoi dans sa version définitive et annoté de la compilation des résultats.

C) **Déroulement de l'enquête**

Les questionnaires ont été expédiés par la poste en date du 4 juin 1987. La grève des postiers a considérablement ralenti l'opération, même si nous avons risqué, en date du 21 juin, une lettre de rappel. Quoi qu'il en soit, on nous avait retourné, début août, 58 questionnaires; 6 d'entre eux nous étaient revenus pour cause de changement d'adresse, mais les 52 autres étaient valides et dûment complétés. Nous y avons ajouté les 9 questionnaires de pré-enquête, les rares corrections proposées permettant cet ajustement sans risquer d'invalider quoi que ce soit.

Les résultats de cette seconde enquête s'appuient finalement sur les données fournies par 61 répondants, issus d'un échantillon de 113 noms, pour un taux de réponse de 54%. Ces données ont été traitées sur SPSS par le service d'informatique du collège Lionel-Groulx, en date du 19 novembre 1987.

3.2.2. Analyse des résultats [1]

A) Renseignements généraux

Chez la relève, premier revirement intéressant: il y a plus de femmes (60%) que d'hommes (40%). La répartition des groupes d'âges corrige l'apparent déséquilibre de la première enquête [2]: en effet, on retrouve 15% des répondants qui ont moins de 20 ans, un solide segment de 33% qui se situe entre 25 et 29 ans, et 14% qui ont 35 et plus; Enfin, cette génération habite presque exclusivement la région métropolitaine de Montréal (86%); la région de Québec ne compte plus que pour 4%, les autres régions se partageant les 10% restant.

B) Fonctions de travail

Ici comme chez les artisans en exercice, l'appartenance exclusive aux métiers de création (auteur, compositeur) intéressent peu de répondants (4%) ; par contre, la population des créateurs qui cumulent la fonction d'interprète s'élève à 56%. Quant au pourcentage de ceux qui se déclarent exclusivement interprète, il est ici de 32%.

Nous avons voulu savoir si les artisans en début d'exercice, conformément à une conception largement répandue dans le public, travaillent davantage en groupe qu'en solo: effectivement, 27% des répondants déclarent faire partie d'un groupe. Cela laisse cependant un contingent nettement majoritaire (73%) qui continue de faire carrière seul.

---

(1) On trouvera à l'annexe 5 la présentation intégrale des résultats.
(2) Voir p. 25.

C) **Questions contractuelles**

Comme leurs aînés, la moitié des répondants estiment que la chanson constitue leur principale activité; cependant, ceux qui ont répondu non à cette première question précisent, dans une proportion de 67%, qu'ils ont l'intention d'en faire *éventuellement* leur principale activité.

Ils ne semblent toutefois pas pressés de se lier par contrat à des agents ou à des producteurs: en effet, 59% d'entre eux n'ont aucun lien contractuel de ce type, bien que 39% estiment que s'associer à un gérant serait l'action la plus déterminante (1) pour la réalisation de leurs projets artistiques. Au demeurant, c'est à 80% qu'ils sont déjà membres d'une association ou d'un syndicat, l'UDA (53%) et la CAPAC (36%) recueillent le plus grand nombre d'adhésions, suivis de la Guilde des Musiciens (16%), de la SDE (15%) et de la SODRAC (7%). On ne sera pas surpris d'apprendre que la SACEM (France) ne possède ici aucun adhérent.

D) **Expérience et revenus**

Au Québec, on fait longtemps partie de la relève avant d'aller au front: en effet, 27% des répondants disent travailler dans le domaine de la chanson depuis plus de 10 ans, 14% depuis 7 à 10 ans, 41% depuis 3 à 6 ans, et 18% depuis moins de 3 ans. Néanmoins, si 68% de l'échantillon déclare tirer des revenus de la chanson, ces revenus ont été en 1986 inférieurs à 2 000 $ dans 66% des cas, et n'auront dépassé 10 000 $ que pour 8% de la population interrogée. En tout état de cause, ils sont 38% qui consacrent à l'exercice ou à l'apprentissage de ce métier environ les trois-quarts ou la totalité de leur temps, et 31% qui s'y engagent pour environ le quart de leur temps, ou moins.

---

(1) La question était: "Selon vous, laquelle des actions suivantes est la plus déterminante pour la réalisation de vos projets artistiques? (Ne cochez qu'une seule case)". Voici les réponses, dans l'ordre: 1) s'associer à un gérant, 39%; 2) parfaire sa formation, 28%; 3) faire un 45 tours, 24%; 4) fréquenter des artistes connus, 9%; 5) gagner un concours, 0%! Ce dernier résultat détonne avec ceux relevés en page 39 sur le taux de participation aux concours.

E) Investissements

Les professionnels de la chanson semblent particulièrement enclins à investir dans leur métier plus que ce qu'ils en tirent, et dans ce sens les artistes de la relève semblent vouloir les imiter. Si 48% des répondants ont investi moins de 2 000 $ dans l'achat d'équipement professionnel (instruments de musique, magnétophone, pupitre de mixage, etc.), il en reste 14% qui s'y sont engagés pour plus de 10 000 $. Côté spectacle, on se montre plus prudent: seulement 29% y ont investi de l'argent en 1986, soit moins de 2 000$ pour 73% d'entre eux les 27% qui restent se répartissant entre 2 000$ et 8 000$.

Ils n'en sont pas moins 82% à investir dans la production de maquettes (démos) de leurs chansons, bien que seulement 20% aient les moyens de les enregistrer dans leur propre studio. Ainsi, au cours de 1986, 40% des répondants ont envoyé ces maquettes à des producteurs (maisons de disque, gérants, éditeurs, médias, etc.), avec un remarquable taux de réponse positive de 68%.

F) Formation et perfectionnement

Si le groupe des professionnels nous a paru fortement scolarisé [1], les artistes en début d'exercice présentent à ce chapitre un profil tout aussi intéressant: en effet, 25% des répondants se déclarent en possession d'un diplôme d'études secondaires, 43% d'un DEC ou d'un baccalauréat ès arts, et 13% d'un diplôme universitaire. Si une étonnante tranche de 12% avoue ne posséder aucun diplôme, par contre, 43% des personnes interrogées situent leur dernière année d'études complète au niveau universitaire.

Quoi qu'il en soit, 80% des répondants ont reçu ou reçoivent présentement une formation en art, partagée entre les institutions publiques (48%), les institutions privées reconnues (24%) et les leçons particulières (28%). Cette formation reste dominée par le chant (50%) et la musique (49%), suivis par le théâtre (31%), la danse

---

(1) Voir page 27.

(26%) et la littérature (20%), soit sensiblement le même partage que chez la population en exercice. On a investi dans cette formation moins de 2 000 $ dans 28% des cas, mais il est significatif d'observer que 39% des répondants situent cet investissement entre 2 000 $ et 5 999 $, et que 33% l'évalue à 6 000 $ et plus.

Comme cette population est en début d'exercice, nous avons voulu savoir si elle *projetait* de poursuivre ou d'entreprendre une formation, très précisément cette fois-ci dans le domaine de la chanson: une forte majorité de 85% a répondu oui. Elle se répartie entre les disciplines suivantes: encore une fois, c'est la voix qui l'emporte, avec 54% pour l'étude du chant et 39% pour l'interprétation vocale; l'étude d'un instrument obtient 34%, le mouvement/danse 33%, et l'interprétation dramatique 21%.

Néanmoins, comme il était question d'une formation éventuelle, et non d'un programme actuellement offert, nous avions ajouté trois nouvelles possibilités qui ont semblées répondre à des besoins, soit *l'écriture de chanson* (36%), *la composition musicale* (34%) et *les techniques d'enregistrement sonore* (20%). Autrement dit, la création, musicale et textuelle, serait le deuxième choix, après la formation vocale, et suivraient dans l'ordre la maîtrise d'un instrument, le mouvement/danse, l'interprétation dramatique et l'apprentissage technologique.

Enfin, quand on leur demande combien ils estiment devoir investir pour réaliser leur projet de formation, les réponses sont les suivantes:

moins de 2 000 $	19%
de 2 000 à 3 999 $	28%
de 4 000 à 5 999 $	16%
de 6 000 à 7 999 $	9%
de 8 000 à 9 999 $	2%
10 000 $ et plus $	26%

On peut tenir compte de ces résultats dans la mesure où les professionnels nous ont prouvés, dans la première enquête, avoir investi beaucoup dans leur formation.

G) **Profil des auteurs et des compositeurs**

Ce qui frappe d'abord à la lecture des résultats obtenus dans cette section réservée aux auteurs et aux compositeurs, à laquelle 56% de notre échantillon a répondu, c'est que si le français reste pour 74% des répondants la langue des chansons qu'ils écrivent, c'est maintenant 20% des auteurs interrogés qui utilisent l'anglais[1] (notre échantillonnage est essentiellement francophone). Cette observation n'a, au demeurant, rien de particulièrement québécois: les jeunes paroliers français, allemands, italiens, suédois font de même.

Compte tenu de leur moyenne d'âge, nos jeunes créateurs semblent aussi prolifiques que leurs aînés; ils sont 67% à avoir écrit 30 chansons ou moins, contre 33% qui en ont écrit 30 et plus. Coincidence ou pas, 32% des répondants ont réussi à faire enregistrer sur disque certains de leurs titres, ce qui n'est certes pas une mauvaise moyenne. Résolument modernes, ils s'estiment familiers avec l'enregistrement multipiste dans une proportion de 76%; ils déclarent un solide 60% de compatibilité avec le système MIDI [2] ; malgré tout, ils s'avouent plus modestes (38%) dans leur fréquentation des logiciels de composition musicale.

H) **Profil des interprètes**

Cette section de notre questionnaire réservée aux interprètes a été remplie par 85% de notre échantillon. On y observe d'abord que la provenance du répertoire n'est plus tout à fait la même: on exécute les chansons dont on est l'auteur et le compositeur dans une proportion de 43%, aussi bien que les succès américains (44%) ou québécois (43%). Au cours de l'année 1986, on a toutefois peu chanté: 60% des répondants ont donné moins de 10 représentations, et à peine 17% en ont donné 40 et plus.

---

(1) Contre 6% chez leurs aînés.
(2) MIDI: Musical Instruments Digital Interface: *système unifié d'interface qui permet d'interconnecter entre eux, de même qu'avec un ordinateur, les instruments de musique numériques.*

En début d'ercice, par contre, on semble croire aux chances de promotion qu'offrent les concours, puisqu'on y soumet sa candidature dans une proportion de 73%, et que cette candidature est retenue dans 82% des cas. Les concours les plus recherchés sont le Festival de Granby (34%) et Cégep en spectacle (15%). 64% des répondants ont également passé des auditions en 1986, généralement en vue d'un spectacle sur scène (30%) ou d'une émission de télévision (21%).

Par ailleurs, on a tâté du disque dans une proportion de 32%, ce qui est un très fort pourcentage. Côté 33 tours, 13% des répondants en ont enregistré un; côté 45 tours, 15% en ont fait un, 7% en ont fait deux, et 3% en ont fait trois. Finalement, un surprenant 17% déclare avoir déjà fait un vidéo-clip, ce qui place les espirants dans ce domaine, légèrement en avance sur les professionnels (12%).

3.3. CONCLUSION

A tout prendre, la population en début d'exercice se distingue bien peu de la population en exercice. Bien sûr, les femmes s'y trouvent un peu plus nombreuses que les hommes, et les jeunes chantent un peu plus en anglais que leurs aînés. Cependant, ces quelques divergences n'altèrent en rien le caractère fondamental du comportement des deux populations: on y croit à la chanson au point d'investir à peu près tout ce qu'on gagne dans le développement de son talent ou de sa carrière.

En fait, au terme de ces deux premiers chapitres, quoi qu'on en dise, le créateur est à la base de la pyramide que constitue l'industrie de la chanson; cependant, dès qu'on veut se faire une idée de ses revenus, c'est une pyramide qu'il faut inverser.

4.0. ANALYSE DES FONCTIONS DE TRAVAIL: LES BESOINS DE FORMATION

L'analyse des fonctions de travail qui font l'objet de cette étude a été réalisée en deux étapes. D'abord nous avons dressé un inventaire des tâches propres à chacune des fonctions, puis nous avons procédé à la définition des connaissances et des habiletés que doivent posséder les auteurs, les compositeurs, et les interprètes pour s'acquitter de ces tâches. (voir 4.2)

4.1. LES TACHES

4.1.1 Méthodologie

Nous avons d'abord fait un premier inventaire des tâches en procédant à une synthèse des travaux précédemment réalisés, au Cégep Maisonneuve par Sylvain Lelièvre et au Collège Lionel-Groulx notamment par Micheline Gobeille, et du devis de formation professionnelle sur la chanson populaire[1] auquel cette dernière avait participé. Rappelons qu'en mai 1986, la Commission de formation professionnelle réunissait des professionnels[2], sur la base de leur expérience et de leur connaissance de la chanson populaire, afin de rédiger ce devis.

---

(1) Devis de formation professionnelle, Art d'interprétation - secteur chanson Commission de formation professionnelle Laurentides-Lanaudière, Direction générale de la formation professionnelle du ministère de la Main-d'oeuvre et de la sécurité du revenu, 1986

(2) Voici la liste des personnes qui ont participé à ce devis: - Pierre Létourneau, auteur-compositeur-interprète; - Marie-Claire Ségnin, auteure-compositeure-interprète; - Mouffe, auteure et directrice artistique; - Gilles Valiquette, auteur-compositeur-interprète- Pierre Veyer, auteur-compositeur-interprète; - Caroline Dupré, musicienne (ces deux derniers sont professeurs au C.L.G, option Théâtre et option Musique.); - Jean-Eck Achard, responsable du développement des programmes au Collège Lionel-Groulx; - Edouard Bugeaud, conseiller pédagogique à l'éducation des adultes du C.L.G.; - Robert Quesnel, psychologue et responsable de la recherche au C.L.G.; - Micheline Gobeille, gestionnaire artistique et coordonnatrice du comité de devis.

Cet inventaire complété, nous l'avons soumis pour consultation à 10 informateurs-clés (voir méthodologie en 2.2.1); on trouvera ce document intitulé " *Inventaire des tâches propres à l'auteur, au compositeur, et à l'interprète de la chanson*" à l'annexe 6

L'inventaire à valider comprenait une liste de tâches spécifiques pour chacune des trois fonctions soit celle d'auteur-parolier, de compositeur, et d'interprète.

Les informateurs-clés devaient tenir compte des postulats suivants:

a) les tâches sont regroupéesen trois catégories: la création (ex: Ecrire les paroles d'une chanson), la production et la diffusion de la chanson (ex: Diriger l'enregistrement d'un spectacle), enfin la gestion de la carrière de l'artiste (ex: Assurer sa visibilité);

b) l'interdépendance des aspects artistiques et administratifs ;

c) de ne retenir que les tâches qui appartiennent à l'artiste, qui relèvent de sa responsabilité dont il est toutefois possible que l'artiste en délègue l'exécution.

d) l'échelle utilisée est la suivante:

5 - tâche **essentielle**, déterminante pour la carrière de l'artiste qui ne peut y échapper

4 - tâche **très importante**

3 - tâche **importante**

2 - tâche **moyennement importante**

1 - tâche **accessoire**, dont l'exécution n'est pas déterminante dans la carrière de l'artiste; à laquelle il peut échapper la plupart du temps

0 - tâche qui **ne paraît pas appartenir aux fonctions** de l'artiste et ne devrait pas faire partie de l'inventaire

Enfin une section était réservée aux ajouts ou aux commentaires que les informateurs-clés jugeaient utile d'apporter.

4.1.2 Présentation des résultats

L'ordre dans lesquel sont présentées les tâches, reflète la valeur que leur ont attribuée les informateurs-clés.

Les indications en petits caractères et entre parenthèses, rappellent les catégories d'origine (la création, la production et la diffusion de la chanson, enfin la gestion de la carrière de l'artiste).

Les tâches marquées d'un astérisque soulignent la possibilité de déléguer l'exécution de cette tâche, sous réserve de la compétence et de la confiance d'un tiers.

A) Inventaire des tâches: auteur / parolier

Symboles utilisés: Md /5 = la médiane / Mo /5 = le mode

ordre	tâches	Md	Mo
1.	Ecrire les paroles d'une chanson (création)	5.0	5
2.	Soumettre les chansons à des interprètes, des compositeurs et des co-auteurs (production, diffusion)	5.0	5
3.	Assurer la diffusion de son oeuvre (production, diffusion) *	5.0	5
4.	Collaborer avec un compositeur (création)	4.5	5
5.	Entretenir des contacts avec l'industrie et le milieu artistique (carrière)	4.5	5
6.	Gérer sa visibilité professionnelle (carrière) *	4.0	5
7.	Négocier les tarifs de licence (maison de perception) (carrière) *	4.0	5
8.	Négocier des contrats avec les éditeurs, les co-auteurs, les producteurs, etc. (carrière) *	4.0	4/5
9.	Définir son identité artistique (création)	4.0	4
10.	Choisir d'adhérer à des associations professionnelles (de représentation et de perception) (carrière)	4.0	4
11.	Développer un réseau d'interprètes, de compositeurs et de co-auteurs (production, diffusion) *	4.0	4
12.	Chercher des conditions optimales de création (création)	4.0	3/4
13.	Contrôler la démarche éditoriale (carrière) *	3.5	3/4
14.	Diriger l'enregistrement d'une maquette (production, diffusion)	3.0	3
15.	Déléguer des fonctions administratives à des intermédiaires (comptable, gérant d'édition,etc.) (carrière)	3.0	2/3/5
16.	Contrôler les opérations financières et fiscales (carrière) *	3.0	1/3

B) **Inventaire des tâches: compositeur**

ordre	tâches	Md	Mo
1.	Ecrire la musique (mélodie) d'une chanson (création)	5.0	5
2.	Collaborer avec un auteur (création)	5.0	5
3.	Assurer la diffusion de son oeuvre (production, diffusion) *	5.0	5
4.	Entretenir des contacts avec l'industrie et le milieu artistique (carrière)	4.5	5
5.	Choisir d'adhérer à des associations professionnelles (de représentation et de perception) (carrière)	4.5	4/5
6.	Chercher des conditions optimales de création (création)	4.0	5
7.	Diriger l'enregistrement d'une maquette (production, diffusion)	4.0	5
8.	Développer un réseau d'interprètes, d'auteurs, de musiciens, d'arrangeurs, de directeurs musicaux, d'ingénieurs de son, etc (production, diffusion) *	4.0	5
9.	Gérer sa visibilité professionnelle (carrière) *	4.0	5
10.	Négocier des contrats avec de éditeurs, des producteurs, etc. (carrière)*	4.0	4/5
11.	Définir son identité artistique (création)	4.0	4
12.	Négocier les tarifs de licence (carrière) *	4.0	4
13.	Contrôler la démarche éditoriale (carrière) *	3.5	3/4
14.	Déléguer des fonctions administratives à des intermédiaires (comptable, gérant d'édition,etc.) (carrière)	3.0	2/3/5
15.	Contrôler les opérations financières et fiscales (carrière) *	3.0	1/3

C) **Inventaire des tâches: intervenus**

ordre	tâches	Md	Mo
1.	Choisir ou commander des chansons (création)	5.0	5
2.	Bâtir un répertoire (création)	5.0	5
3.	Travailler sa voix (création)	5.0	5
4.	Travailler l'interprétation des chansons (création)	5.0	5
5.	Chanter lors de spectacles et d'enregistrements (création)	5.0	5
6.	Définir son identité artistique (création)	5.0	5
7.	Développer un réseau d'acteurs, d'auteurs, de compositeurs, de metteurs en scène, de musiciens, etc (production, diffusion)	5.0	5
8.	Développer un réseau de collaborateurs (scène et studio d'enregistrement) (production, diffusion)	5.0	5
9.	Travailler à la préparation de chacune des productions (production, diffusion) *	5.0	5
10.	Mesurer les implications financières de ses choix artistiques (production, diffusion) *	5.0	5
11.	Assurer sa visibilité (carrière) *	4.0	5
12.	S'associer avec un gérant et des producteurs ou choisir des associés (gérant, producteur) (carrière)	5.0	5
13.	Déléguer des fonctions administratives à des intermédiaires (gérant d'affaires, comptable, avocat, etc.) (carrière)	5.0	5
14.	Choisir d'adhérer à des associations professionnelles (de représentation et de perception) (carrière)	5.0	5
15.	Choisir différentes sources et modalités de financement (producteur, co-producteur, subventions, etc.) (carrière)	5.0	5
16.	Contrôler les opérations financières et fiscales (carrière) *	5.0	5
17.	Contrôler la réalisation de spectacles (production, diffusion)	4.0	4
18.	Contrôler la réalisation de maquettes (production, diffusion)	3.0	4

Fonction: interprète (suite)

ordre	tâches	Md	Mo
19.	Contrôler la réalisation d'enregistrements sonores (disque, cassette, vidéo-clip) (production, diffusion)	3.0	4
20.	Contrôler les différentes actions de mise en marché (pochette, affiche, entrevue, média, etc.) (production, diffusion) *	3.0	3
21.	Gérer son image (carrière) *	3.0	3

4.1.4 Analyse des résultats

On constate que la majorité des tâches ont obtenu une cote supérieure (cotes 4 ou 3) et sont, de ce fait, considérées essentielles ou très importantes; toutes les autres tâches sont réputées être importantes (cote 3), et aucune d'entre elles ne s'est vu attribuer une cote inférieure à 3. Conséquemment aucune tâche n'a dû être discartée; de même nous n'avons pas eu à procéder à une seconde validation.

D'autre part, plus la tâche est considérée essentielle, moins on observe de dispersion dans les résultats. Ce n'est que pour les tâches en fin de liste, bien qu'elles demeurent importantes (cote 3), que l'on observe plus d'un mode.

Enfin, selon les informateurs-clés, on considère que ces tâches dévolues respectivement à l'auteur, au compositeur, et à l'interprète deviendraient garantes de la réalisation de leurs projets artistiques.

Au chapitre des commentaires recueillis, qui ont fait aussi l'objet d'un consensus, les informateurs-clés soulignent essentiellement la notion de délégation qui pourrait s'appliquer à certaines tâches (voir 4.1.2).

A) **Les tâches de l'auteur, du compositeur**

Ecrire les paroles ou la musique d'une chanson tient d'une démarche plutôt individuelle. Cela expliquerait que les auteurs et compositeurs pourraient chercher à déléguer un plus grand nombre de tâches qualifiées d'administratives parce qu'influençant moins directemnent la chanson,le produit lui-même.

Dans un autre ordre d'idées, on observe une intéressante alternance entre les tâches liées à la création, davantage associée à l'aspect artistique, et les tâches qui relèvent de la production, de la diffusion et de la gestion de carrière qui sont de nature plus administratives. Cette interdépendance des éléments artistiques et administratifs exige donc que l'auteur et le compositeur contrôlent concurremment des opérations qui font appel à des disciplines bien différentes.

B) **Les tâches de l'interprète**

L'interprète est du domaine public et de façon globale on lui suggère d'aimer le showbusiness, tout autant, du moins, que l'interprétation.

Comme il n'y eu aucun retrait ni aucun ajout dans l'inventaire soumis aux informateurs-clés, l'interprète se voit confirmer un plus grand nombre de tâches soit 21 contre 16 pour les auteurs et 15 pour les compositeurs. On lui en indique 16 (sur 21) qui ont une importance déterminante sur sa carrière, ces dernières relevant de l'une ou de l'autre des trois catégories. Par contre on semble privilégier d'abord les tâches appartenant à la création puis à la production et enfin à la carrière.

On recommande à l'interprète un plus grand contrôle sur ses opérations et on lui offre proportionnellement moins de possibilités de délégation[1]. L'interprète étant lui-même partie de son produit, on lui recommande d'en rester maître-d'oeuvre.

4.1.5 Conclusion

Ces tableaux mettent en relief une série d'actions déterminantes pour la réalisation de l'objectif de l'artiste professionnel de la chanson. Comme nous pouvons le constater, à la lumière des résultats, il est très difficile d'établir un ordre de priorité, ou des champs d'interventions qui requerraient de l'artiste moins de vigilance.

Ces inventaires complétés et validés, nous permettent d'établir, dans les pages qui suivent, la définition des besoins de formation (connaissances et habiletés) pour les fonctions de travail qui font l'objet de cette étude.

4.2. LES CONNAISSANCES ET LES HABILETÉS

Cette partie de notre travail constitue le coeur même de l'étude de pertinence en chanson. Pour ce faire nous sommes allés poser, à ceux-là même qui en font profession, considérés ici comme experts, la question du contenu de cette formation. C'est l'étape qui correspond dans le devis à *l'analyse qualitative des besoins de formation*.

4.2.1. Méthodologie

Nous avons organisé six groupes de tâches, formés d'un total de 22 experts , au cours de six rencontres échelonnées entre le 20 mars et le 15 mai 1987. À Montréal, nous avons eu deux tables, l'une de six, l'autre de quatre participants (nous en avions convoqué six, mais deux d'entre eux se sont excusés à la dernière minute). Les groupes d'Alma, de Rouyn, de Rimouski et de Québec étaient formés de trois experts chacun.

A) Sélection des experts

La sélection des experts a été faite de deux façons. Pour les régions, nous avons d'abord contacté par téléphone une personne-ressource, dont nous connaissions l'enracinement dans le milieu, soit:

Pierre Noël, diffuseur et animateur culturel (Alma);
Henri Hamel, auteur-compositeur (Québec);
Guy Parent, directeur, Services culturels de Rouyn-Noranda;
Claude Mongrain, diffuseur et animateur culturel (Rimouski)

Chacune de ces personnes nous fournissait une liste de candidats possibles, de même que ses recommandations; ils étaient d'ailleurs invités à nos rencontres, et seuls les deux derniers n'ont pu se libérer pour y participer. Pour Montréal, notre connaissance du milieu nous a permis de dresser nous-mêmes cette liste. Essentiellement, les experts furent recrutés parmi les créateurs et les interprètes, mais nous avons tenu à ce que chacune des tables comprenne au moins un diffuseur ou un producteur. En voici la liste:

Denise Dion, auteure-compositeure-interprète (Alma)
Louis Roy, auteur-compositeur-interprète (Alma)
Pierre Noel, diffuseur et animateur culturel (Alma)
Marie-Christine Perreault, auteure-interprète (Québec)
Henri Hamel, auteur-compositeur (Québec)
Simon Guay, auteur-compositeur-interprète et diffuseur (Québec)
Barbara Poirier, diffuseur (Rouyn)
Louis Kirouac, auteur-compositeur-interprète (Rouyn)
Jean Racine, auteur-compositeur-interprète (Rouyn)
Martine Beizile, auteure-interprète, groupe *Bagarf* (Rimouski)
Jacques Pineau, compositeur-interprète, groupe *Bagarf* (Rimouski)
Benoit Vaillancourt, diffuseur (Rimouski)
Mouffe, parolière et directrice artistique(Montréal 1)
Clémence Desrochers, parolière (Montréal 1)
François Cousineau, compositeur (Montréal 1)
Marcel Lefebvre, auteur-compositeur (Montréal 1)
Martine Michaud, auteure-interprète (Montréal 2)
Danielle Oddera, interprète (Montréal 2)
Michel Rivard, auteur-compositeur-interprète (Montréal 2)
Robert Léger, auteur-compositeur (Montréal 2)
Raoul Duguay, auteur-compositeur-interprète (Montréal 2)
Jacques Cossette, réalisateur à Radio-Canada (Montréal 2)

La première table de Montréal devait également compter Marjolaine Morin, auteure-interprète, et Michel Sabourin, producteur; c'est à peine une heure avant le début de la séance de travail qu'ils ont été dans l'obligation d'annuler leur participation. Il ne nous était donc pas possible de les remplacer.

B) Déroulement des groupes de tâches

Les séances de travail avaient une durée moyenne de quatre heures. Nous avons utilisé une technique dérivée du groupe nominal. Après un bref exposé sur le sens de notre étude, nous remettions à chaque participant une copie du document des tâches (1), tel que validé par les informateurs-clés, à l'exception d'Alma: en effet, ce document avait été posté aux informateurs-clés le 12 mars, alors que la table d'Alma avait lieu le 19 mars. Les experts d'Alma ont donc eu en main une liste de tâches non validée; cependant, comme la validation s'est révélée par la suite très positive, nous croyons que les résultats d'Alma sont aussi valables que les autres.

Nous posions ensuite aux experts la question suivante: quelles sont, selon vous, les connaissances et les habiletés requises pour exécuter ces tâches? Nous leur accordions quelques minutes de réflexion personnelle, au cours desquelles ils étaient invités à noter, chacun par écrit, des énoncés concrets et succincts en réponse à la question posée. Nous procédions ensuite à un tour de table, où chacun livrait et expliquait ses énoncés, lesquels étaient fidèlement recopiés sur des cartons, et ceci dans l'ordre pour les fonctions de parolier, de compositeur et d'interprète de la chanson.

Finalement, nous avons demandé à chacun d'établir, à partir de ces énoncés, un ordre de priorité, sur une échelle de 10 points, pour chacune des connaissances et des habiletés notées sur les cartons, et, toujours séparément, pour les fonctions de parolier, de compositeur et d'interprète.

---

(1) Voir l'annexe 6: Inventaire des tâches : auteur, compositeur, interprète.

Les scores étaient enfin additionnés horizontalement, afin de restituer, par ordre d'importance, les connaissances et les habiletés proposées par le groupe de tâches.

Les séances de travail se terminaient par un échange d'opinions sur la question de la formation en chanson, de même que sur plusieurs aspects de l'exercice du métier. Ces échanges nous ont permis de mieux comprendre à quel point, dans toutes les régions du Québec, l'absence de formation est ressentie comme un manque profond; ils ont également enrichi notre connaissance du milieu et nous ont fourni de précieux outils, en particulier pour l'analyse des organismes (1) reliés au secteur chanson.

4.2.2. Présentation des résultats

Cependant, il ne nous était pas possible, à cause de contraintes budgétaires d'une part et d'autre part de la disponibilité de ces professionnels (une des réalités de ce métier dont on doit tenir compte) de réunir les 22 experts à une table centrale, ce qui aurait eu l'avantage évident de faire confirmer certains consensus.

Quoi qu'il en soit, on trouvera en annexe l'intégrale des énoncés et des pointages obtenus à chacune des rencontres. Pour faciliter la lecture et l'intelligence des résultats, nous présentons, dans les tableaux qui suivent, une synthèse des énoncés originaux.

---

(1) Voir 2.1: Inventaire et description des organismes.

Symboles utilisés:

Al • pondération des experts d'Alma, le 20 mars 1987 (CEGEP d'Alma)

Qc • pondération des experts de Québec, le 16 avril 1987 (Edifice G)

Ro • pondération des experts de Rouyn-Noranda, le 23 avril 1987 (CRC)

Ri • pondération des experts de Rimouski, le 6 mai 1987 (CEGEP de Rimouski)

M1 • pondération des experts de Montréal, table I, le 14 mai 1987 (ITHQ)

M2 • pondération des experts de Montréal, table II, le 15 mai 1987 (ITHQ)

Fr • Fréquence de l'énoncé, c'est-à-dire, le nombre de fois où l'énoncé d'une compétence et/ou d'une habileté, toutes tables confondues, a fait l'objet d'une pondération.

4.2.2.1. **Les connaissances et les habiletés: AUTEUR - PAROLIER**

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Mi	M2	Fr	Total
A) Culture générale								
1) Solide formation générale				9	12	19	6	40
2) Être branché sur son époque			1			10	3	11
3) Lire beaucoup					15		2	15
Total			1	9	27	29		66
B) Culture artistique								
1) Culture artistique générale	9						1	9
2) Connaissance de la littérature	9					3	3	12
Total	18					3		21
C) Culture chansonnière								
1) Histoire de la chanson						24	3	24
2) Connaissance du répertoire					2		1	2
Total					2	24		26
D) Connaissance de la langue								
1) Maîtrise de la langue française	7	10		35	33	40	15	125
2) Stylistique appliquée à la chanson		9				28	6	37
3) Linguistique appliquée à la chanson			12				2	12
Total	7	19	12	35	33	68		174

Connaissances et habiletés: auteur/ parolier (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	Fr	Total
E) Techniques d'écriture								
1) Connaissance du genre		14	9	10	10	6	7	49
2) Connaissance des structures	4		6	3	19	20	11	52
3) Connaissance de la versification	4			6	15	21	9	46
4) Connaissance de la phonétique					6	4	6	10
5) Identifier des processus de création	14	4			8	47	12	73
6) Développer le sens du rythme				8	8		4	16
7) Connaissance de la sémiologie de la chanson					22		3	22
8) Développer le sens de l'image			10		4		3	14
9) Maîtriser l'intégration des paroles et de la musique		6		10	7	22	7	45
10) Savoir écrire en fonction de l'interprète	8		4		7	25	11	42
Total	**30**	**24**	**29**	**37**	**106**	**135**		**361**
F) Connaissance musicales								
1) Notions musicale de base	3	16		4	16		7	39
2) Notion de techniques vocales			17				3	17
3) Polyvalence musicale			7				1	7
Total	**3**	**16**	**24**	**4**	**16**			**63**

Connaissances et habiletés: auteur / parolier (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	M1	M2	*Fr*	Total
G) Production								
1) Connaissance des techniques de production					4	9	*6*	19
2) Pratique du travail en studio			5				*1*	5
Total			5		4	9		18
H) Diffusion								
1) Savoir présenter son produit	19	6					*5*	25
2) Développer des réseaux de contacts		5	9	18			*9*	32
3) Connaissance du marché			4				*1*	4
4) Connaissance des canaux de diffusion						1	*1*	1
Total	19	11	13	18		1		62
I) Gestion								
1) Connaissance du droit d'auteur	9		11	5			*7*	25
2) Connaissance des société d'auteur				4			*1*	1
3) Notions générales de gestion financière				1			*1*	1
Total	9		11	10				30
J et K) Développement personnel								
Les valeurs énoncées par les experts en terme de développement personnel ne peuvent être comptabilisés (voir 4.2.3 J. p.70): nous reproduisons cependant les totaux à titre indicatif. les énoncés se retrouvent cependant en annexe.								
Total	51	95	61	51	33	47		338

4222. **Connaissances et habiletés: COMPOSITEUR**

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	*Fr*	Total
C) Culture chansonnière								
1) Histoire de la chanson			9			16	*3*	25
2) Connaissance des styles musicaux	7						*1*	7
Total	**7**		**9**			**16**		**32**
D) Connaissance de la langue								
1) Développer la sensibilité au texte					9		*2*	9
2) Connaissance de la phonétique						8	*3*	8
Total					**9**	**8**		**17**
EE) Techniques de composition								
1) Connaissance du genre						7	*1*	7
2) Connaissance des structures				11	47	30	*13*	88
3) Identifier des processus de création			23			4	*7*	27
4) Sémiologie de la chanson					27		*4*	27
5) Maîtriser l'intégration des paroles et de la musique		17			33	9	*14*	59
6) Savoir composer en fonction de l'interprète	6						*1*	6
7) Intelligence du texte		22			19	38	*11*	79
8) Développer son sens mélodique		29	8	29		37	*12*	103
9) connaissance de l'harmonie appliquée à la chanson					14		*4*	14
10) Sensibilité à la musique des mots	18	18					*5*	36
Total	**6**	**86**	**49**	**40**	**140**	**91**		**412**

Connaissances et habiletés: compositeur (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	*Fr*	Total
F) Connaissance musicales et vocales								
1) Formation musicale aussi poussée que possible	23	17		13	31	76	*24*	160
2) Notions de techniques vocales						17	*5*	17
3) Savoir écrire des arrangements	11			2		7	*5*	19
4) Développer sa musicalité	7			24			*4*	31
Total	41	17		39	31	100		228
G) Production								
1) Connaissance des techniques d'enregistrement	3					2	*2*	5
2) Expérience de studio	6						*1*	6
Total	9					2		11
H) Diffusion								
1) Savoir présenter son produit	16	7					*4*	23
2) Développer des réseaux de contacts		5	6	10			*8*	21
3) Connaissance du marché	13		5				*3*	18
4) Connaissance des canneaux de diffusion	4					4	*5*	8
Total	33	12	11	10		4		70

Connaissances et habiletés: compositeur (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	*Fr*	Total
I) Gestion								
1) Connaissance du droit d'auteur	3		4	5		13	*6*	25
2) Connaissance des sociétés d'auteur				4			*1*	4
3) Notions générales de gestion financière			3	1			*3*	4
Total	3		7	10		13		33
J et K) Développement personnel								
Les valeurs énoncées par les experts en terme de développement personnel ne peuvent être comptabilisés (voir 4.2.3. J. p.74); nous reproduisons cependant les totaux à titre indicatif. les énoncés se retrouvent cependant en annexe.								
Total	28	44	33	35	40	13		183
L) Maîtrise d'un instrument								
1) Maîtrise relative d'un instrument	13		25	18	22		*12*	70
2) Connaissance des technologies nouvelles	4		3	12		11	*8*	30
Total	17		28	30	22	11		108

4.2.2.3. **Connaissances et habiletés: INTERPRÈTE**

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Mi	M2	*Fr*	Total
A) Culture générale								
1) Culture générale		17			5	4	/	26
2) Compréhension des phénomènes sociaux et humains			7				/	7
Total		17	7		5	4		33
B) Culture chansonnière								
1) Connaissance de l'histoire et du répertoire			5			20	/	25
Total			5			20		25
D) Connaissance de la langue								
1) Maîtrise de la langue française		10					/	10
Total		10						10
E) Techniques d'écriture								
1) Connaître les structures de chansons				1			/	1
Total				1				1
F) Connaissances musicales								
1) Connaissance du solfège				3			/	3
2) Connaissances musicales générales						12	/	12
Total				3		12		15

Connaissances et habiletés: interprète (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	Fr	Total
GG) Production / représentation								
1) Savoir travailler en équipe	8	8	12		24		9	52
2) Contribuer à la conception du produit, disque ou spectacle	4						2	4
3) Savoir interagir avec le public	8	5					3	13
4) Techniques de scène	6		33			16	9	55
5) Techniques de studio	5						1	5
6) Techniques des médias		5				1	3	6
7) Avoir de l'intensité, de la présence			10		5	9	5	24
8) Savoir s'entourer de la bonne équipe				2	7	20	5	29
9) Savoir s'habiller, se maquiller		5				3	3	8
10) Savoir travailler sur scène			14				2	14
Total	**31**	**23**	**69**	**2**	**36**	**49**		**210**
H) Diffusion								
1) Savoir présenter son produit	24	9	6	7			7	46
2) Développer des réseaux de contacts				6			2	6
3) Connaissance du marché			13				4	13
4) Développer et imposer son image	26	3				14	7	43
5) Connaissance de l'industrie	4					6	4	10
Total	**54**	**12**	**19**	**13**		**20**		**118**

Connaissances et habiletés: interprète (suite)

Connaissances et habiletés	Al	Qc	Ro	Ri	Ml	M2	*Fr*	Total
I) Gestion								
1) Connaître les associations				1			/	1
2) Notions générales de gestion financières				1			/	1
Total				**2**				**2**
J et K) Développement personnel								
Les valeurs énoncées par les experts en terme de développement personnel ne peuvent être comptabilisés (voir 4.2.3. J p. 74); nous reproduisons cependant les totaux à titre indicatif. les énoncés se retrouvent cependant en annexe.								
Total	**49**	**45**	**17**	**64**	**85**	**96**		**356**
M) Techniques vocales								
1) Maîtriser la voix comme instrument	15		18	34	17	72	*22*	**156**
2) Elocution, diction		2		8			*2*	**10**
Total	**15**	**2**	**18**	**42**	**17**	**72**		**166**
N) L'art de l'interprétation								
1) Intelligence du texte	7			15	17	20	*8*	**59**
2) Savoir choisir son répertoire					27	27	*3*	**54**
3) Connaître et savoir rendre ses émotions		27	31		6	4	*10*	**68**
4) Maîtriser l'instrument corporel	3		9	23		1	*6*	**36**
5) Savoir travailler avec les créateurs					10		*1*	**10**
6) Développer sa musicalité					16		*3*	**16**
Total	**10**	**27**	**40**	**38**	**77**	**51**		**243**

4.2.3. Analyse des résultats

Cette fois-ci, au lieu d'isoler les trois fonctions de travail, nous lirons à l'horizontale les connaissances et les habiletés, afin de voir aussi bien celles qui sont communes aux trois, que celles qui sont spécifiques à l'une ou l'autre. Pour faciliter la présentation et l'analyse des résultats, les chercheurs ont rajouté des sous-titres après avoir compilé les données des experts. Nous n'utiliserons ici que le score total; nous renvoyons le lecteur aux tableaux qui précèdent pour l'appréciation des nuances régionales.

A) Culture générale

Selon les tableaux proposés, une solide culture générale paraît importante (66 pts) pour l'exercice du métier de parolier, et souhaitable (33 pts) pour l'exercice du métier d'interprète; par contre, cet aspect ne ressort pas dans le cas des compositeurs.

B) Culture artistique

On souhaite au parolier, mais sans trop insister (21 pts), qu'il possède une culture générale dans le domaine des arts, de même qu'une connaissance de la littérature. Cependant, ces joies de l'esprit ne semblent pas nécessaires, ni au compositeur, ni même cette-fois-ci à l'interprète. Le parolier est, en quelque sorte, la caution culturelle de l'opération.

C) **Culture chansonnière**

S'il y a une culture à laquelle les artisans de la chanson ne peuvent échapper, c'est quand même celle qui est au coeur même de leur métier: les experts ont parlé d'histoire de la chanson, de connaissance du répertoire, et des styles musicaux. On dose à 26 points pour le parolier, 32 pour le compositeur, et 25 pour l'interprète.

D) **Connaissance de la langue**

Ici, on demande au parolier, en plus de maîtriser la langue française, de posséder des notions de stylistique et de linguistique appliquées à la chanson. Selon l'ordre de priorité proposé par les experts en ce qui concerne les auteurs, la connaissance de la langue arrive en deuxième, avec un score de 174 points, juste après les techniques d'écriture ce qui devient le fait saillant de cette fonction.

Il est intéressant d'observer qu'à ce chapitre, on suggère au compositeur (17 pts) de développer sa sensibilité au texte et sa connaissance de la phonétique, et qu'on propose également (10 pts) à l'interprète de maîtriser la langue française.

E) Techniques d'écriture

L'apprentissage des techniques d'écriture, avec un score de 361 points, est donnée par les experts comme étant au coeur de la formation du parolier. On lui demande d'abord d'identifier des processus de création (73 pts); notons qu'on demandera la même chose au compositeur dans les techniques de compositions (EE), mais avec nettement moins d'insistance (27 pts), l'écriture des paroles semble moins liée à l'inspiration et davantage au travail, que l'écriture de la musique.

On propose ensuite au parolier une bonne connaissance des structures (52 pts), du genre (49 pts), et de la versification (46 pts). Cette dernière exigence de la versification est quand même revenue avec une fréquence de 9 (sur une possibilité de 22), ce qui lui confère une importance qu'on ne saurait confondre avec une quelconque nostalgie de cette forme d'écriture. On demande enfin au parolier de maîtriser l'intégration des paroles et de la musique (45 pts) et de pouvoir écrire en fonction d'un interprète donné (42 pts); pour développer ces habiletés, il est possible que des notions de sémiologie de la chanson (22 pts) et de phonétique (10 pts) lui soient utiles; cependant, les données recueillies ne nous permettent pas d'élaborer davantage sur les interrelations des contenus.

Remarquons enfin qu'un expert a modestement suggéré l'idée que la connaissance des structures de chansons (1 pt) serait peut-être utile aussi aux interprètes.

EE) Techniques de composition

Il existe dans les programme de musique, sérieuse ou populaire, des classes de composition; cependant, il n'existe pas, à notre connaissance (1), de cours de composition musicale axée sur la chanson. De l'inventaire des connaissances et des habiletés dressé par nos experts, les techniques de compositions constituent, aux yeux des chercheurs, la partie la plus neuve de cette étude.

On exige d'abord du compositeur qu'il développe son *sens* mélodique (103 pts); on demande au musicien-compositeur de dépasser les "trips" d'instruments, de studio ou de mixage, pour donner à la chanson une identité musicale qui soit communicable aux non-initiés(2).

On lui demande en deuxième lieu une solide connaissance des structures musicales propres à la chanson (88 pts). En troisième lieu, on exige du compositeur l'intelligence des paroles (79 pts), en quatrième lieu, l'intégration maîtrisée des paroles et de la musique (59 points), et en cinquième lieu, la sensibilité à la musique des mots (36 pts). Ces données peuvent être résumées en une phrase: *pour composer la musique d'une chanson, il faut aimer et connaître les mots*..

---

(1) On donne des cours de "songwriting" au *Mint Groove's School of Music*, de Los Angeles, mais à l'intérieur d'un programme de formation essentiellement musicale.

(2) Également, une oeuvre musicale est généralement différenciée d'une autre par la ligne mélodique des huit premières mesures.

On suggère ensuite au compositeur de savoir identifier lui aussi ses processus de création (27 pts), de s'initier à la sémiologie de la chanson (27 pts), d'appliquer ses connaissances harmoniques à la chanson (14 pts), d'approfondir sa connaissance du genre (7 pts), enfin de savoir composer en fonction de l'interprète.

En fait, nos experts, sans aucune autre forme de consultation préalable que celle de vivre quelque part au Québec au printemps de 1987, souhaitaient que le compositeur se mette à l'écoute de la langue, comme ils souhaitent que le parolier se mette à son apprentissage.

F) Connaissances musicales

On n'en souhaite pas moins que le parolier possède des notions musicales de base (39 pts), des notions de technique vocale (17 pts), et une ouverture à des styles musicaux divers, ce que nous appelions ici la "polyvalence musicale" (7 pts). Dans le même sens, les experts suggèrent à l'interprète d'acquérir quelques connaissances musicales générales (12 pts), en particulier - mais sans appuyer - le solfège (3 pts).

FF) Connaissances musicales et vocales

C'est bien entendu du compositeur qu'on exige a priori les connaissances musicales les plus consistantes, qui viennent pour lui en deuxième (228 pts), après les techniques de

compositions (412 pts). On insiste pour qu'il possède une formation musicale aussi poussée que possible (160 pts), qu'il développe sa musicalité (31 pts), qu'il sache écrire des arrangements (19 pts), enfin, qu'il ait quelques notions de technique vocale (17 pts), score qu'il partage avec le parolier.

G) **Production**

Pour le compositeur et le parolier, on n'insiste pas vraiment sur la connaissance des techniques de production ou l'expérience de studio, avec des scores respectifs de 11 et de 18 points. Du point de vue des experts, le parolier ou le compositeur peuvent bien devenir le producteur ou le réalisateur de disques, mais il s'agit là d'un tout autre métier, et d'un tout autre apprentissage.

GG) **Production/représentation**

Cette section totalise chez l'interprète 210 points; elle revêt donc aux yeux des experts presque autant d'importance que l'art de l'interprétation (243 pts), dont elle est finalement indissociable.

On a pensé avant tout au spectacle, puisqu'on a priorisé l'acquisition des techniques de scènes (55 pts), la capacité de travailler en équipe (52 pts), ou de s'entourer de la bonne équipe (29 pts), enfin, l'habileté à dégager de l'intensité, de la présence (24 pts).

H) **Diffusion**

L'artisan de la chanson doit, comme on nous l'a dit, savoir se vendre, toutefois, les exigences ne sont pas les mêmes pour les créateurs et pour les interprètes. Pour le parolier et le compositeur, le score total (62 et 70 pts) est assez équivalent, de même que l'ordre des priorités. On leur recommande d'abord de développer des réseaux de contacts (32 et 21 pts), ensuite de savoir présenter leur produit (25 et 23 pts). On leur suggère enfin de posséder une bonne connaissance du marché (4 et 18 pts) et des canaux de diffusion (1 et 8 pts).

Par ailleurs, chez l'interprète, les connaissances et les habiletés requises pour assurer la diffusion de son produit reçoivent une évaluation de 118 points, dans laquelle on retrouve les mêmes éléments que ceux énumérés ci-haut, à une différence près: l'image. Cette image, les experts estiment que l'interprète doit non seulement savoir la développer, mais encore l'imposer (43 pts).

I) **Gestion**

Les experts suggèrent au parolier et au compositeur (25 pts chacun) une certaine intelligence du droit d'auteur, ce qui participerait à l'expression de leur talent. Ils sont cependant nettement plus réservés pour l'interprète en ce qui concerne la connaissance des aspects légaux, fiscaux ou associatifs (2 pts): cette situation est probablement due au fait qu'il n'y a pas de chapitre du droit traitant spécifiquement de l'interprète et qu'il n'y a, à toute fins utiles, qu'une seule association (UDA) qui les représente.

J) **Développement personnel**

Au milieu des connaissances et des habiletés, c'est-à-dire du savoir et du savoir-faire, il était inévitable qu'on propose des valeurs ou des attitudes qui tiennent davantage du savoir-être. Par exemple, on a suggéré que le parolier soit quelqu'un qui ait "le goût de dire", que le compositeur sache "composer avec la réalité", ou que l'interprète ait "l'intuition du beau".

On doit tenir compte de ces énoncés; leur contenu émotif et immédiat ne doit pas amoindrir leur réalité ni leur pertinence. Il demeure toutefois que les valeurs de savoir-être ne peuvent pas faire l'objet d'une comptabilité aussi lisible que les valeurs de savoir ou de savoir-faire: c'est la raison pour laquelle nous les avons répertoriées à part.

Ces valeurs dites de développement personnel n'en sont pas moins essentielles à toute pédagogie des arts, et nous tenons à rappeler que les scores attribués aux valeurs émotives par nos experts restent parmi les plus élevés.

L) **Maîtrise d'un instrument**

Ce chapitre ne s'applique, bien entendu, qu'au compositeur. Les experts insistent fortement sur la maîtrise relative d'un instrument harmonique (76 pts); quand on parle

ici de maîtrise relative, on semble suggérer l'idée que le compositeur de chansons n'a pas besoin d'être un virtuose de son instrument, mais qu'il est quand même préférable qu'il sache accompagner son chant. Enfin, c'est aussi du compositeur qu'on exige une connaissance pratique des technologies nouvelles (30 pts).

M) Techniques vocales

Ces deux dernières sections ne s'appliquent qu'à l'interprète. Sur le plan technique, on attend de l'interprète qu'il possède toutes les connaissances et les habiletés qui lui permettent de maîtriser sa voix comme instrument: notons que les experts donnent ici non seulement un score très élevé de 156, mais qu'ils le font aussi avec la fréquence maximale de 22 sur 22. Evitons cependant de glisser trop vite en passant sur les 10 points accordés aux vertus de l'élocution et de la diction.

N) L'art de l'interprétation

L'interprétation repose, selon nos experts, sur trois grands éléments: prioritairement le rendu des émotions (68 pts), l'intelligence du texte se classe deuxième (59 pts) juste devant le choix du répertoire (54 pts).

4.2.4. Conclusion

Voici, quant à nous, recencés pour la première fois, les besoins de formation en chanson. Nous retenons, une fois dépassées les grilles d'analyses et la méthodologie, la qualité et la diversité des connaissances et des habiletés requises pour exercer les métiers de parolier, de compositeur ou d'interprète de la chanson.

La grande nouveauté, révélée par les tableaux qui précèdent, réside dans le fait que la plupart des apprentissages de base sont, à toutes fins utiles, communs aux trois fonctions de travail. Enfin en matière de connaissances spécifiques, qui ne font actuellement au Québec l'objet d'aucun cours, l'on réclame des techniques d'écriture et de composition propres à la chanson.

Nous avions au départ soumis l'hypothèse, qu'au Québec, aujourd'hui, la grande majorité des interprètes sont également les créateurs de leurs propres chansons - ce que nos sondages allaient confirmer-. Voici donc l'expression des besoins de formation par et pour les artistes de la chanson.

5. CONCLUSION GENERALE

Depuis une trentaine d'années nous avons pu observer une mutation du secteur de la chanson: d'artisanale qu'elle était dans les années 60, elle est aujourd'hui devenue une industrie culturelle qui représente au Québec un revenu annuel brut d'au moins 500 millions de dollars(1). Compte tenu de cette réalité, nous avons observé un acharnement et un dénuement qui sont le lot des artistes de la chanson populaire. Au delà des chiffres, nous croyons que la formation, propre à l'art de la chanson, profiterait à la fois aux artistes et à l'industrie, cette dernière l'ayant jusqu'à maintenant laissée au hasard.

Cela nous paraît d'autant plus évident que le principal moteur de cette recherche (2) aura été l'intérêt et l'enthousiasme du milieu pour la formation; la qualité, l'implication et la disponibilité des personnes que nous avons consultées, à titre d'expert, d'informateur-clé ou de répondant, nous en convainquent. Il en va de même de ces organismes, dont nous avons sollicité la collaboration à différentes étapes de notre étude, en particulier, la SPACQ, l'UDA et la CAPAC. Tous ces intervenants ont fait ressortir avec force qu'un tel projet de formation s'impose.

Nous croyons apporter, dans cette étude, une réponse à la question initiale concernant les besoins de formation liés à l'exercice des métiers d'auteur, de compositeur, et d'interprète de la chanson. La quantité, la qualité et la variété de l'information et des résultats qui nous ont été communiqués nous amènent à relever ici quelques aspects explicites et éloquents.

D'abord, la participation des artistes professionnels , si difficiles à réunir, confirme la mesure des attentes qu'ils ont face à la formation en chanson, et en manifeste l'urgence; ce qui est confirmé d'ailleurs par les taux de réponses, remarquablement élevés, que nous avons obtenus pour chacune de nos enquêtes (41% et 54%)

La facilité avec laquelle ces artisans de métier ont formulé, articulé jusqu'au détail, un portrait complet de ce secteur et déploré que le secteur de la chanson reste le seul secteur artistique à ne pas avoir de programmes de formation propre, témoigne de l'énormité des besoins de formation propres à la chanson, . Une formation initiale et rigoureuse est considérée essentielle au théâtre, à la danse, à la musique classique, ou aux arts visuels. On en dit autant pour la chanson. En améliorant l'art, on consoliderait l'industrie et la qualité de vie de ces artistes.

Cela nous a amenés à déceler l'inadéquation des programmes de formation actuellement offerts. En effet, les résultats de nos enquêtes révèlent que les artistes de la chanson, en quête de formation, investissent dans des programmes de formation générale, (entre autres dispensés dans les conservatoires de musique et d'art dramatique) et des leçons particulières (par exemple en chant). Toutefois ces programmes ne font aucun cas de la forme particulière de la chanson, ni de son contexte; en conséquence l'artiste qui s'y inscrit acquiert des connaissances générales isolées. Il ne faut plus attendre que l'artiste de la chanson exerce son métier pour apprendre ce qui est propre à l'art de la chanson, il faut répondre à ses besoins maintenant.

Cette enquête fait enfin ressortir un élément nouveau et majeur. Il tient dans la conception même de la formation en chanson. L'artiste de la chanson est par définition polyvalent (3), les apprentissages des métiers d'auteur, de compositeur et d'interprète doivent conséquemment être intégrés, considérés globalement et comprendre une part de formation commune: la nature interdépendante, indissociable et même exclusive des relations que doivent entretenir les auteurs, les compositeurs et les interprètes dans l'exercice de leur métier l'exige.

En résumé on dégage, de cette étude de pertinence, un impressionnant besoin de formation, autant en termes d'orientations fondamentales, qu'en termes d'objectifs généraux et spécifiques en vue d'un programme complet de formation en chanson.

Contrairement au statut de l'artiste (projet de loi 90) et au droit d'auteur (projet de loi C-60), la formation en chanson n'a pas besoin d'un projet de loi pour que les attentes du milieu soient satisfaites; cependant, elle n'en constitue pas moins, au même titre que le droit d'auteur et le statut de l'artiste, la clé-maîtresse de cet axe de développement culturel, artistique et industriel. La meilleure fécondité créatrice en dépend.

---

(1) " Si l'on tient compte de l'édition d'oeuvres musicales, des vidéoclips et des concerts donnés par les artistes qui enregistrent des disques, le revenu annuel brut de cette industrie au Canada est de l'ordre du milliard de dollars. Indirectement, elle est également à l'origine d'activités représentant un autre milliard de dollars: postes de radio, matériel audio-domestique, vente et location d'instruments de musique.". Texte tiré de: Nos industries culturelles - Des liens essentiels, Ottawa, Ministère des Communications, 1987, p.51.

(2) Depuis le tout premier projet d'étude de pertinence soumis à la DIDEC, au printemps de 1985.

(3) voir 2.2

6. BIBLIOGRAPHIE

1. - Devis de formation professionnelle, Art d'interprétation - secteur chanson, Commission de formation professionnelle, Direction générale de la formation professionnelle du ministère de la main-d'oeuvre et de la sécurité du revenu, 1986

2. - Problématique, La formation en chanson,(Demande de subvention pour une étude de pretinence sur un programme de formation en chanson), Sylvain Lelièvre, Collège de Maisonneuve, mars 1986.

3. - De la nécessité de la formation en chanson populaire et en gestion des arts de la scène, Collège Lionel-Groulx, 1985

4. - Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et de la protection des renseignements personnels, 1982, L.R.Q., chapitre A-2.1, (47p)

5. - Un instrument d'enquête: le Questionnaire, Guide méthodologique de la recherche, Robert J. Gravel, Presse de l'Université du Québec, 1979, pp 15-2

6. - La technique du groupe nominal appliquée à l'analyse des programmes de formation, Gabriel Aubin, Le Centre d'animation, de développement et de recherche en éducation (CADRE), l'analyse institutionnelle 9, Montréal, 1979

7. - Loi sur le droit d'auteur, 31 Vic., C 54, 1921, dernière revision S.R.C., 1970, C-30

8. - Projet de Loi C-60, Le droit d'auteur, Canada, 1986.

9. - Projet de Loi 90, Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma, ministère des Affaires culturelles, Québec, 1987.

10. - Vivre de la musique, Claudette Rousseau, Service gouvernementale de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, Ministère des affaires culturelles, Publications du Québec, 1986.

11. - Dossier droit d'auteur, Renée Senneville, Revue Qui fait quoi?, vol. 2, no 9, pp23-27

12. - L'Industrie de la musique, titres et fonctions, François Arcand, Service gouvernementale de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, Ministère des affaires culturelles, Publications du Québec, 1980

13. - Nos industries culturelles - Des liens essentiels, ministère des Communications du Canada, Ottawa, 1987, p.51

14. La Situation des auteurs-compositeurs de chanson au Québec, données préliminaires tirées de l'enqu'te auprès des auteurs québécois, Service de la recherche et de la planification, ministère des Affaires culturelles, Québec 1985. Annexe, enquête auprès des auteurs québécois, tableaux statistiques, M.A.C., Québec, 1986.

15. - Les industries culturelles au Québec: un enjeu vital, Jean-Guy Lacroix et Benoît Lévesque, Les Cahiers de recherche sociologique, U.Q.A.M., Vol. 1, no. 2, Montréal, 1984

17. - If they ask you, you can write a song, Al Kasha & Joel Hirschhorn, Simon & Schwstes Inc., New York, 1979.

18. - The craft of lyric writing, Sheila Davis, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 1984

19. - Songwriting, Stephen Citron, William Morrow & Company Inc., New York, 1985